

Mus.th.

4675

-1

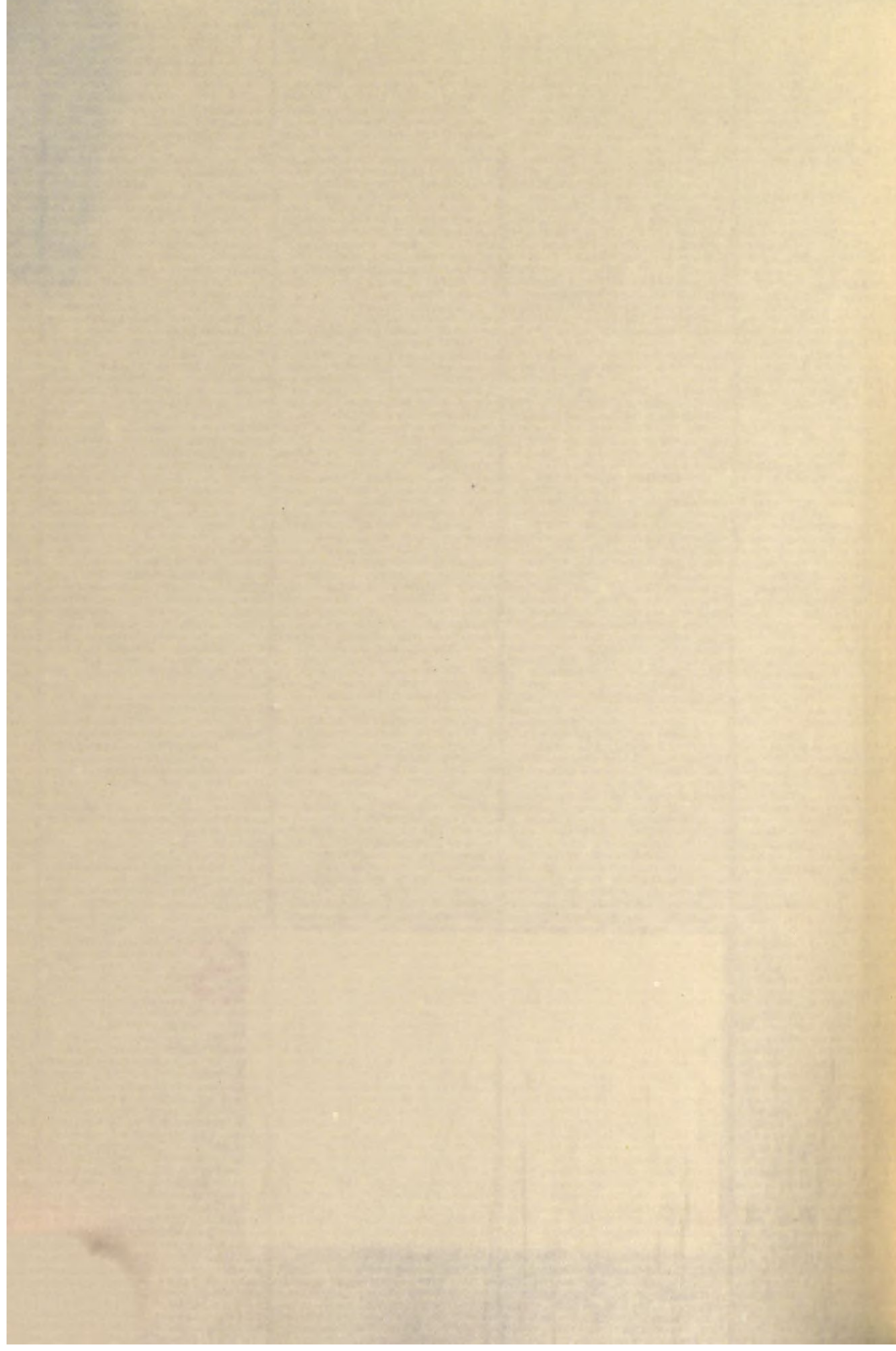
4675-1

<36629249420019

S

<36629249420019

Bayer. Staatsbibliothek



Aus meinem Leben.

Musikalische Skizzen

von

Heinrich Dorn.



Berlin,
B. Behr's Buchhandlung (E. Bock).
Unter den Linden Nr. 27.
1870.

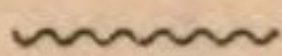
Hus. Th. 4675-1



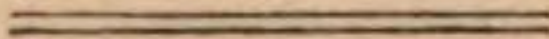
B

en ne Bayerische
au uen bibliothek
en nen nchen

Inhalt.



1. Erinnerung an einen Jugendfreund.
2. Eine musikalische Reise und zwei neue Opern.
3. Ritter Gasparo Spontini.



Index

1. Introduction to the subject
2. The method of the investigation
3. The results of the investigation

Page 1

1.

Erinnerung an einen Jugendfreund.

Erklärung an Herrn Abgeordneten

I.

In der Krausenstrasse zu Berlin, da wo jetzt die Friedrichstädtische Halle allnächtlich *Deas minorum gentium* beherbergt, existirte vor 45 Jahren die bescheidene Henkel'sche Restauration, auf welcher Studenten ihre frugale Atzung einzunehmen pflegten. Dort sassen eines Abends im Wintersemester 18 $\frac{23}{4}$ zwei junge Männer sich fremd gegenüber, von denen der Eine durch den Napoleonischen Schnitt seiner Gesichtsbildung, mehr aber noch durch sein auffallend unstätes Wesen die Beobachtung des Andern herausforderte. Jener Inhaber Bonapartistischer Physiognomie, der fortwährend auf seinem Stuhl allerlei gefährlich aussehende Manoeuvres unternahm, schien sich aber weiter um die Existenz seines Mitessers gar nicht zu kümmern; nach einigen verunglückten japanesischen Messerspielen und Brodkugelnwürfen gegen die nicht sehr hohe Decke, wobei die Ricochet-Schüsse hart bis an die erlaubte Tischgränze des Schreibers dieser Zeilen streiften, begann er ein Fantasiestück, wüstes Quodlibetgepfeife ohne Takt und Rhythmus, das Naturinstrument aber mit grosser Virtuosität traktirend. Wir hatten beide noch kein Wort zu einander gesprochen und ich begann schon im Stillen mich über den sans-*façon* zu ärgern, als mir der Gedanke kam, in gleicher Weise für meine Unterhaltung zu sorgen. Bei einer demnächst eintre-

tenden Generalpause der mimisch-plastisch-equilibristisch-musikalischen Soloscene sang ich plötzlich mit lauter Stimme den ersten Theil eines damals allgemein beliebten Ecossaisenwalzers. Kaum hatte ich geendet, so repetirte mein vis-à-vis pfeifend in derselben Tonart und demselben Tempo die bekannten 8 Takte. „Also doch nicht ganz unmusikalisch“, dachte ich bei mir selber; und um den Corsikaner zu prüfen, sang ich den zweiten Theil jenes Walzers. Die Antwort erfolgte sogleich wieder per Pfliff, aber mit einer Variante im 3ten und 4ten Takte. Ich blickte meinen Gegner an und sang nochmals den zweiten Theil nach der mir bekannten Lesart; das Echo gehorchte aber nicht, denn mein Tischgeselle pfliff seine Melodie wie vorher, legte jedoch einen besondern Nachdruck auf die darin abweichende Stelle. Ja, so heisst es wirklich, sagte er nun zu mir, als ich ihn prüfend anblickte, denn zu Ihrer Melodie giebt es keine einfache Begleitung. — Es thut mir leid, erwiederte ich, Ihnen nicht das Gegentheil beweisen zu können, da wir hierzu ein Instrument nöthig hätten. — O, das steht im Nebenzimmer des Wirthes; ich bin hier Stammgast, fuhr er fort, und wir wollen ohne Umstände hineingehn. — So machte ich die nähere Bekanntschaft eines höchst begabten Jünglings, und der Abend schloss damit, dass wir ohne Noten das erste Finale aus „Don Juan“ vierhändig spielten, worauf wir denn in gegenseitiger Bewunderung unsrer musikalischen Fähigkeiten freundschaftlich von einander Abschied nahmen. August Dohrn, ein Dilettant von Talent, wie es wenige Künstler haben, wurde nun auf der Universität mein unzertrennlicher Gefährte und ich begleitete ihn zwei Jahr hindurch während jeder Ferienzeit nach seinem heimathlichen Höckendorff bei Stettin. Aber nicht Er ist der Verstorbene, dessen ich oben gedachte; Dohrn lebt in Fülle der Gesundheit und im Schooss des Reichthums, glücklicher Familienvater, Director der grössten

1st

Zucker-Raffinerie im preussischen Staat, Präsident des deutschen entomologischen Vereins, Uebersetzer spanischer Dramen und Kammerdeputirter a. D.

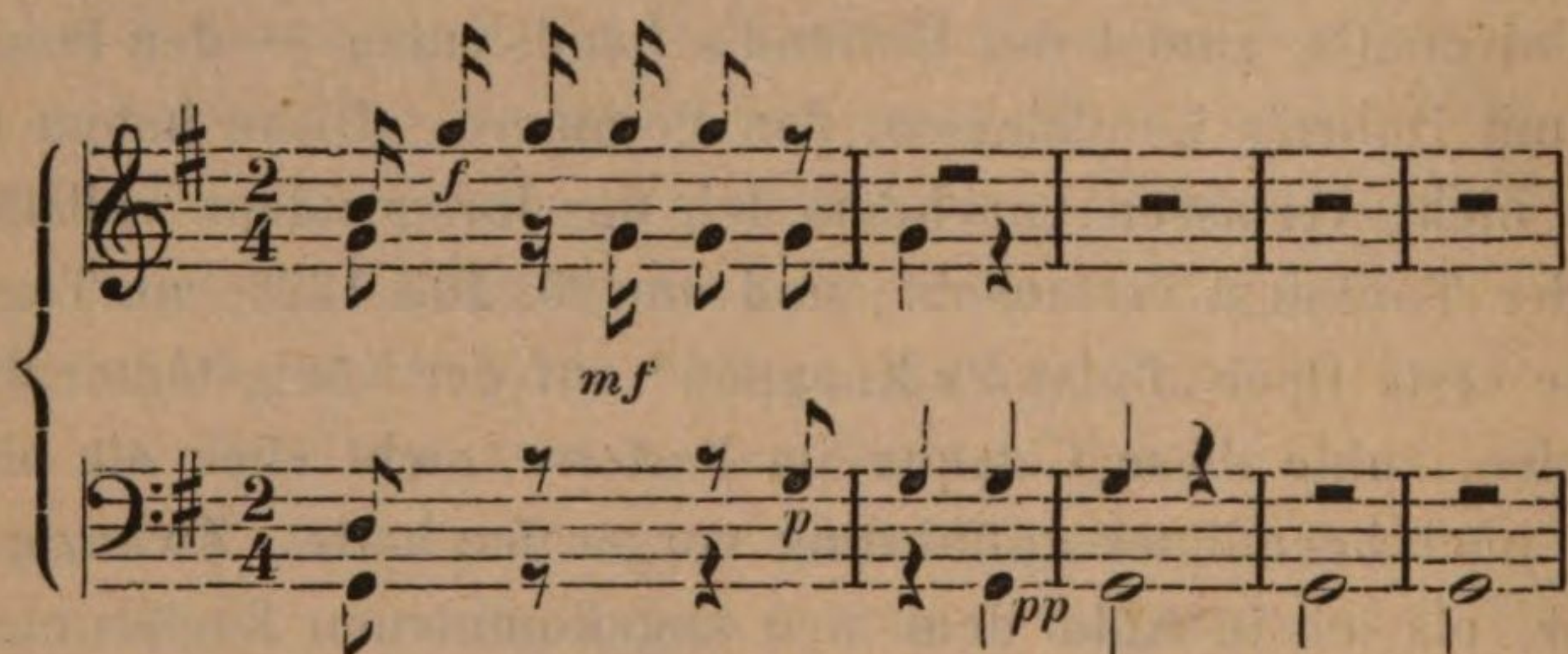
Einige Wochen nach unserm ersten Zusammentreffen sassen wir in einer Restauration der Jägerstrasse (1850 wohnte Marie Gey in demselben Hause und 1860 die hübsche Leontine aus Perleberg) und sahen dem Billardspiel fremder Kommilitonen zu. Ein bildschöner junger Kerl, dem man auf den ersten Blick — auch ohne die Schnüre seines Rockes zu beachten — die sarmatische Abkunft anmerken musste, hatte das besondere Unglück, auffallend viele Kicke zu machen. Dohrn, den dies zu amüsiren schien, fing wieder an, virtuos zu pfeifen, und bei jedem sich repetirenden Fehlstoß rutschte Papageno's fünfstöniges Melisma über seine Lippen. Der also Ausgepiffene wandte sich sehr bald an den unberufenen Kritiker, nannte seinen Namen und Wohnung, bat in sehr freundlicher Weise um die Gegenadresse und spielte nun, nachdem er sie erfahren, regelrecht die Parthie zu Ende. Drei Tage darauf fand in der Scharnstrasse (in dem Gebäude, dessen unterirdische Lokale jetzt der Königl. Opersänger Krause angeblich zu seinem Weinlager benutzt) eine Paukerei statt, nach deren blutlosem Ende die Duellanten nähere Bekanntschaft mit einander machten und Constantin Holland aus Breslau der dritte in unserm Bunde wurde. Holland, gleichfalls eine durch und durch musikalische Natur, verdankte etnen Theil seiner Erziehung dem alten Urban in Elbing. Dort hatte er im Hause des Onkels Stadtmusikus alle möglichen Instrumente spielen*) und

*) Fétis in seiner *biographie universelle* führt ihn als Flöten-Virtuos an, welcher später zur Bühne übergegangen sei. Er hatte als Breslauer Student in einem Aulaconcert Solo geblasen und war in den Zeitungen belobt worden; damalige Schlesische Blätter scheinen also den Weg nach Belgien gefunden zu haben.

viele gute Musik kennen gelernt; daneben besass er einen sehr angenehmen tiefen Tenor. Dohrn's *hautcontre* und mein Bariton vervollständigten ein Trio, welches regelmässig, wenn wir zusammen waren, zwei auch mehrere Opern oder Oratorien vollständig von A bis Z verarbeitete. Spohr hat viel von uns leiden müssen! Der Faust wurde mit besondrer Vorliebe gesungen und gespielt; ich sass gewöhnlich als Orchester am Piano, beliebte Duette wurden von den beiden Andern meist auswendig vorgelesen, und schon damals entwickelte Holland grosse Anlage zur Action und liess es sich nie nehmen die Hauptscenen aus dem Barbier zu dramatisiren. Meine beiden Freunde waren in Berlin ohne Familienbekanntschaften; ich hatte deren und natürlich der musikalischen, so viele, dass es mir leicht wurde auch Fremde dort einzuführen. Aber dies gelang mir nur mit Holland, welcher überhaupt von den feinsten Formen war. Dohrn übersah ihn an wissenschaftlicher Bildung, einen Frack jedoch anzu ziehn machte ihm stets Missbehagen; und nachdem er mich ein paar Mal im Stich gelassen hatte, forderte ich ihn auch nicht mehr dazu auf. Hingegen wusste sich Holland sehr rasch überall beliebt zu machen. Es wurde damals in Berlin weniger öffentlich, aber viel mehr privatim gemeinschaftlich musicirt wie jetzt. Die kleinen Tischchen, auf welchen nur Ein Clavierauszug liegen und nur Ein Licht stehen konnte und deren sich überall, wo musikalische Abendunterhaltungen gebräuchlich waren, mindestens ein halb Dutzend befanden — diese kleinen Tischchen, an denen wir theils als Sol- theils als Chor-isten so oft gesessen und ganze Opern oder Oratorien executiren geholfen, diese kleinen Tischchen existiren gar nirgends mehr. So oft ich dem jetzt körperlich etwas heruntergekommenen Deutschen Vaterlande (ich meine: Gustav Reichardt) in den Strassen Berlin's begegne, fallen sie mir immer wieder ein: die kleinen Tischchen und die schö-

nen Abende bei Bloch, Büsching, F. Förster, Friedländer, Hildebrand, Köhler, Kuhlmeier, Parthe^f, Schleiermacher, Stägemann, Zimmermann. Hier überall war der fidele ehemalige *candidatus theologiae* das *perpetuum movens* der musikalischen Unternehmungen; meistens wurden ganze Opern mit Stumpf und Stiel (ohne Regulative und doch regelrecht) ausgerottet; Reichardt hatte mich und ich wiederum meinen lieben Constantin eingeführt . . . das Musiciren nahm kein Ende. Daneben vergassen wir aber auch nicht, dass man eigentlich Studirens halber nach der Residenz gekommen sei; und durch häufigen Besuch der Courtage am Hof des Königreichs Madagascar, in einem obsuren Bierkeller der grossen Friedrichstrasse, unterhielten wir steten Connex mit der Universität, zumal mit Holland's Landsleuten — den Polen — und mit Dohrn's Landsleuten, den Pommern. Diese haben mich auch nicht verlassen, nachdem ich die Jurisprudenz vollständig mit der Tonkunst vertauscht; und am 25. Juli 1826, am Tage da meine erste Oper „Roland's Knappen“ auf der Königstädter Bühne erschien, ruhte diese Clacque im Parterre nicht eher als bis sie mich nach beendigter Aufführung vorgerufen hatte. Zwanzig Jahr später, als ich in Köln dem neu angekommenen Regierungspräsidenten — nachmaligen Cultusminister — v. Raumer meine Aufwartung machte, erinnerte mich dieser an den heissen Sommerabend auf dem Alexanderplatz, wo er zwischen Holland und Dohrn eingeklemmt den Enthusiasmus des Berliner Publikums für das dramatische Meisterwerk repräsentiren half! Inzwischen waren meine musikalischen Studien bei Bernhard Klein beendet; das Ziel aller Wünsche, ein Operndirectorat zunächst am Theater meiner Vaterstadt Königsberg, war erreicht. Am Morgen der Abreise von Berlin (7. März 1828) überraschte mich ein Ständchen meiner Freunde; Glagow, jetzt Director einer höheren Töchterschule in Stettin, hatte gedichtet; Holland, der wie ich die Uni-

versität quittirt, um sich der Bühne zu widmen, war der Componist. Die Ueberschrift des feierlich überreichten Manuscripts lautete: „Cantate an Heinz D. Musik-Dir. in Königsberg, als derselbe mit der Bettlerin (einer von Holtei für mich gedichteten Oper) fertig war, Worte von Ed. Glagow, Privatgelehrten in Berlin; Musik von C. Holland, Opernsänger in Cüstrin“. (In Cüstrin sollte nämlich der erste theatralische Versuch gemacht werden.) Der Text schloss mit den Worten: „Du schufst ein Werk voll Harmonie — nimm unsern Dank für deine Müh’!“ und Holland hatte sich natürlich nicht nehmen lassen, den *passum finalem* „für deine Müh“ in humoristischer Weise zu illustriren, wie folgt:



Als Sänger dieser Cantate figurirten noch ausser den beiden Autoren Glagow und Holland: Dohrn, Geppert (†), Gebrüder Kugler (††), Lengerich (jetzt Superintendent), Fr. Tietz (der bekannte Feuilletonist). So trennte sich denn nach vierjährigem fast täglichem Zusammensein unsre Trias, um nie wieder vollständig vereinigt zu werden; jeder von uns hat auf seinem späteren Lebenswege dann und wann einen der beiden Freunde getroffen, aber alle drei fanden sich nicht wieder gleichzeitig bei einander.

II.

Während meines dreijährigen Aufenthaltes 1829—32 in Leipzig (das Theater war zu jener Zeit ein Filiale des Dresdners) hatte ich ein paar Mal von Freund Holland briefliche Nachricht erhalten. Er war in seiner Vaterstadt Breslau als Roger im „Maurer“, Georg Dibdin im „Vampyr“ und Ottokar im „Freischütz“ aufgetreten und hatte gefallen; gleichwohl schien er mehr Lust zu haben für eine Stellung als Operndirigent. Dann aber machte er die nähere Bekanntschaft der damals renommirten Coloratursängerin Kainz. Sie wurde nicht nur seine Lehrerin, sondern später auch seine Frau. In jener Qualität erwarb sie sich mehr Verdienste um ihn als in dieser; denn zu Riga, October 1832, wo das Künstlerpaar unter sehr brillanten Bedingungen engagirt war, fand ich ihn als vortrefflichen Sänger, aber als unglücklichen Ehemann wieder. Constantin Holland war damals der Liebling des Publikums; und in Wahrheit konnte man kaum etwas Graziöseres sehen als seinen Johann von Paris, Fra Diavolo, Figaro im „Barbier“, v. Saldern in der „Braut“, Don Juan. Sein dunkler, hoher Bariton passte für diese Rollen vortrefflich; aber er sang auch den Licinius, den Othello und alle tiefer liegenden Tenorparthien mit gleichem Geschick und Erfolg, unter-

stützt durch schöne Persönlichkeit und theatralische Gewandtheit, wodurch kleine Mängel unscheinbar wurden.

Unser stetes Zusammensein erhielt noch einen neuen Reiz durch das Hinzutreten eines uns geistig engverbündeten jungen Künstlers. Wenige Wochen nach meiner Ankunft in Riga erschien der neue Chordirector (im Orchester zugleich erster Violinist), ein Schüler Hauptmann's und Spohr's, in der Person von Carl Friedrich Weitzmann. Sein erstes Auftreten war urkomisch. Die Direction hatte einen Concertabend auf der Bühne anberaumt, und Weitzmann sollte sich als Virtuose mit Violin-Variationen à la Paganini (damals noch etwas Funkelnagelneues) introduziren. In der Probe, welche der Concertmeister Engeliem leitete, sass ich im dunkeln Parterre neben Holland und harrete der Dinge, die da kommen sollten. Jetzt trat er vor, schwankenden Schrittes, mit seiner halb verlegenen, halb verwegenen Miene, mit der mächtigen Habichtsnase und den grossen erstaunten Augen; jetzt stimmt er die lieblichen Quinten um gleich darauf *il cor non più mi sento* zu intoniren und schon nach dem Thema mit einem Bravo seiner künftigen Collegen beehrt zu werden; und jetzt begann das Brillantfeuer der Schwärmer und Raketen des dämonischen Italieners durch die Suffiten zu rauschen, und nach jeden acht Tacten recken die Herren unten im Orchester ihre Häse länger und gucken nach oben — denn solches war noch nicht erhört worden in Israel. Aber Weitzmann, seines Erfolges nunmehr sicher, wird immer kühner im Griff und kecker im Kniff und rascher im Maass und derber im Spass . . . und urplötzlich, nach vollendeter Durscala *prestissimo* vom dreigestrichenen bis zum kleinen *g* abwechselnd *col arco* und *pizzicato*, entspringt der Violinbogen seiner kunstfertigen Rechten, saust hoch in die Lüfte und fällt direct durch die vordere Lam-

pen-Versenkung in den Theaterkeller, und Weitzmann macht einen vergeblichen Versuch den Flüchtling zu erhaschen. Dieser Moment steht mir heute noch so lebhaft vor Augen, dass ich ihn malen könnte. Aber es war nicht bloss die durch einen unerwarteten herben Verlust plötzlich zum hülflosen Greise metamorphosirte Gestalt des eben noch jugendlichen Siegers, welche diesen Eindruck machte; er wurde noch verstärkt durch das echt berlinische „Nanu!“ was gleichzeitig aus dem Munde des Virtuosen in einer unbeschreiblichen, jedoch laut vernehmlichen Tonart erklang. Holland aber sagte in demselben Augenblick zu mir: Du Heinrich, das ist unser Mann! Und er wurde es. Wie schöne Stunden ich schon vorher (Königsberg, Leipzig, Hamburg) und noch nachher (Köln, Berlin) im traulichen Kreise von Künstlern und Kunstfreunden 'genossen — sie reichen alle nicht an jene Zeit, die wir drei damals in Riga verlebten. Im jugendlichen Mannesalter nach Russland verschlagen, trugen wir nicht das drückende Gefühl in uns, wie so manche ältere Collegen nur noch dort zur Geltung kommen zu können, nachdem wir für Deutschland unbrauchbar erfunden; vielmehr beseelte uns ein gerechter Stolz, dass gerade wir berufen waren an einem so reichen und kunstsinnigen Ort, wie Riga, das Evangelium echten Glaubens predigen und verbreiten zu dürfen. Und keiner von uns hat die Hauptstadt der russischen Ostseeprovinzen verlassen ohne das Bewusstsein: nach Kräften für das Emporblühen der Tonkunst auf so empfänglichem Boden gewirkt zu haben.

Arbeit gab es vollauf; denn unsere Directorin Frau von Tschernjowski (früher als Sängerin Gosler geb. Herbst den älteren Theaterfreunden, auch in Berlin, wohlbekannt) verstand das Repertoirmachen *comme il faut*. Aber das Personal war vollzählig und willig, die resp. Vorstände jung und eifrig — so ge-

stalteten sich die dramatischen Darstellungen zur Zufriedenheit aller Theile. Hier war es zugleich, wo Holland seine Begabung als Regisseur entwickelte und in der grossen Oper auf verhältnissmässig kleinem Raum wirklich grosse Effecte durch Gruppierung hervorbrachte, während er mit feinem Tact im Singspiel das lebendigste Ensemble zu gestalten wusste — ein Talent, welches er unter der Oberleitung des stellvertretenden Directors Moller so weit ausbildete, dass ihm später die selbstständige Regie der deutschen Oper in Petersburg Ruhm und Ehre einbrachte.

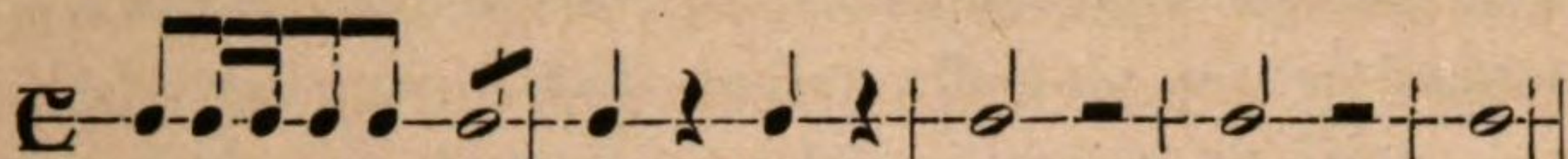
Unter den damals in Riga engagirten Theatersängern herrschte ein so künstlerisch gebildeter Sinn und eine so liebenswürdige Collegialität, dass im Verein mit unserm aus Deutschland importirten Humor die gesellige Verbindung des ganzen Solopersonals ein überaus heitres Zusammenleben ergab. Wir arrangirten zu unser'm Privatvergnügen (*mirabile dictu!*) Vocalquartettkreise, in denen nur Compositionen der Mitglieder vorgetragen wurden; zu ihnen gehörten unter andern auch der Bassist Geisler, der ein tüchtiger Musiker war, und der jetzige Theaterdirector Flesche, damals ein jugendlicher, höchst talentvoller Buffo und felsenfester zweiter Tenor. Dieser Verein bildete den Stamm der später durch mich (und den verstorbenen Rathsherrn Porth) gegründeten ersten deutschen Liedertafel in Russland. In dem als Charakterspieler engagirten W. A. Wohlbrück (†) gewannen wir noch einen vortrefflichen Gelegenheitsdichter, dessen stets schlagfertiger Witz jede hypochondrische Laune schon im Entstehen verscheuchen musste. Holland's Geburtstag begeisterte diese lebenslustige Schaar zu einem Morgenständchen, bei welchem als Festrede nach kurzen einleitenden Worten der ganze Artikel „Holland“ aus einem geographisch - statistischen Lehrbuch von A bis Z vorgelesen wurde; jedesmal wenn der Lector

das Stichwort Holland aussprach, verneigte sich ehrfurchtsvoll die ganze Gemeinde; an den betreffenden Stellen aber liessen wir den Chor mit in Musik gesetzten Erläuterungen einfallen, z. B. Holland hat die feinste Leinwand, fein're Leinwand hat wohl kein Land. — Holland hat auch Tulpenzwiebeln, na! wer will ihm das verübeln? — Holland hat famosen Käse, darob sind wir gar nicht böse. — Holland hat den fettsten Hering, Schweden's ist dagegen gering! etc. (Man ersieht hieraus, dass die Kalauer keine Erfindung der Neuzeit sind.) Dazwischen Chokolade und Rheinwein *in infinitum!* Aber für dergleichen 1 u seltene Festivitäten hatten wir nicht viel Zeit übrig. Morgens von 8 bis 11 Uhr Lectionen, dann Theaterproben, Nachmittags 3 bis 6 Uhr Lectionen, dann Theatervorstellung Das war die gemüthliche Eintheilung, von der deutsche Musiker auch im Vaterlande zu erzählen wissen. Der officiële Dienst gestaltete sich freilich nicht Tag für Tag in dieser Weise — aber dann wurden die dadurch frei gewordenen Stunden wieder mit Unterricht ausgefüllt. Holland war schon bei unsrer Ankunft ein besonders in dem kleinen aber reichen Kreise des dortigen liefländischen Adels gesuchter Gesanglehrer; Weitzmann und ich übernahmen die grosse Hinterlassenschaft des so eben nach Petersburg abgegangenen Lehnhart'schen Künstlerpaares und eines Pianoforte-Virtuosen Hesse, der gleichfalls zur selbigen Stunde mit einer vornehmen russischen Dame nach Italien fortzog. So hatten wir denn alle drei reichliche Beschäftigung und die übrig bleibende freie Zeit wurde um so eifriger zur Erholung benutzt; die Devise aber lautete „Frohsinn“ und die Rigaer Kunstfreunde stimmten jubelnd mit ein.

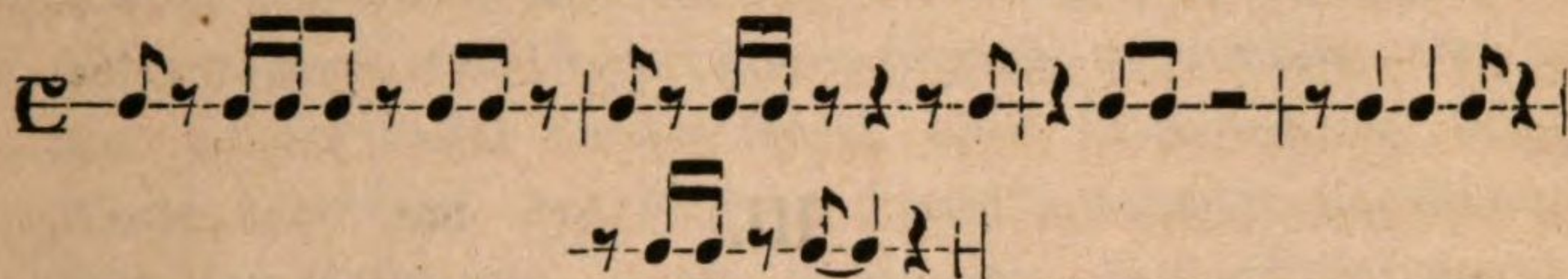
Nur zu rasch verstrich das erste Blüthenjahr unseres neu gebildeten Trifoliums. Holland hatte einen Ruf als Sänger und

Opernregisseur nach Petersburg erhalten, und der Moment der Trennung nahte. Aber ehe wir auseinander gingen, sollte noch eine wunderbare musikalische That verübt werden. Frau Holland wollte zu ihrem Benefiz Rossini's „Cenerentola“ als Novität vorführen; die Rollen waren vertheilt, die Singproben mit Hülfe des Clavierauszugs in vollem Gange; man erwartete stündlich das Eintreffen der Partitur, welche nach der vom Königstädter Theater entlehnten in Berlin copirt worden war. Endlich landet das bewusste Lübecker Segelschiff — aber ohne Partitur; Capitain Wenditz hatte das Paquet zwar in seinem Effecten-Verzeichniss, in natura existirte es jedoch nicht. Hin- und Herschreiben, recherchiren, vielleicht nochmals copiren lassen das alles hätte zur damaligen Zeit Monate lang gedauert. Da stürzten wir drei Männer uns für die Primadonna, wie Curtius für Roma, in den offenen Schlund der Aschenbrödel; der Clavierauszug wurde gedrittheilt, unter das Triumvirat vergeben, und in zehn Tagen war die Partitur fix und fertig. Welche Tollheiten wir in dieser Opera buffa zu Tage gefördert: Instrumental-Effecte, die bis dahin kein menschliches Ohr jemals geahnt, Rhythmen in der Begleitung, welche unsere Sänger ungewiss liessen, ob sie im graden oder ungraden Tact accompagnirt wurden — das ist mir jetzt speciell nicht mehr alles erinnerlich; aber Holland's Malice gegen das Orchester trug sogar den Preis davon über Weitzmann's Bonhommie für den Tenoristen Don Ramiro (Robert Schmidt lebt noch als Inspector des neuen Theatergebäudes in Riga), der als Prinz nie ohne grosse Trommel und Becken auftreten durfte. Holland hatte nemlich die einfachsten Schlussformeln so complicirt, dass meine Kapelle immer auf dem *qui vive* sein musste, wenn nicht ein oder das andere Instrument ausgelacht zu werden riskiren wollte. So z. B. ein

hundertmal vorkommender auf dem Dreiklang der Tonika lautender Schluss



gestaltete sich nach holländischen Begriffen zu folgendem Monstrum



In den Proben waren Sänger und Orchester frohen Muthes und bei der ersten Vorstellung ging Alles vortrefflich; da aber bekanntlich zu einem Spass immer Zwei gehören: Einer, der ihn macht und Einer, der ihn versteht, und da unsre Spässe dem grossen Publikum doch unverständlich und also auch wirkungslos bleiben mussten, so erlahmte im Verlauf die durchaus nöthige gespannte Aufmerksamkeit der Mitwirkenden und ich hatte bei der zweiten Vorstellung mehr Aerger als Vergnügen. — Tages darauf setzte sich Holland in den Postwagen und schlug den Weg nach Norden ein.

III.

Nach seinen drei ersten Rollen auf dem Petersburger deutschen Hofoperntheater im Herbst 1833 wurde das Engagement meines Freundes Holland durch die Intendanz sanctionirt und er verblieb daselbst bis zum Mai 1853. Von den mit ihm gleichzeitig fungirenden Sängerinnen sind die bekanntesten: Frau Kressner-Pohlmann, Fräulein Neureuther, Fräulein Bothe, Fräulein Reithmaier, Fräulein Carl (die Berlinerin aus dem Jahr 1825) und Frau Hoffmann-Greis; von Sängern: die Herren Vio, Langenbaun und Hoffmann. Später liess man die grosse Oper ganz eingehn und es verblieb nur noch Vaudeville und deutsches Schauspiel, dessen Regie bereits 1838 meinem Freunde übertragen worden war, der sein vielseitiges Talent nun auch in Bonvivants, Chevaliers und Naturburschen bewährte. Aus den ersten brieflichen Berichten an mich hebe ich zur Charakterisirung des präzisen Urtheils folgenden heraus, den er mir nach seinen glücklichen Debuts (Figaro im „Barbier“, Johann von Paris und Fra Diavolo) übersandte: „Bei dem hiesigen Theater ist es nicht so schlimm als ich dachte, sobald man nur ruhig, ohne Leidenschaft und Vorurtheil die Sache ansieht. Freilich herrscht noch eine gewaltige Unordnung, aber ich hoffe, dass diesem Uebel nach und nach

abgeholfen werde. Die Petersburger Kabalen, welche einen so ausgezeichneten Ruf haben, sind nicht grösser als bei irgend einem andern Hoftheater: die Leute applaudiren sich gegenseitig und stellen einer dem andern ein Bein — der Gegner stolpert gewöhnlich, kommt aber höchst selten zu Falle — da es hier zu schwierig ist, auf das Publikum und unmöglich auf die Intendanz, den Herrn Fürsten Gagarin zu wirken. Der letztere ist ein kalter stolzer Mann, aber felsenfest auf seinem Worte beharrend und in jeder Hinsicht gerecht; der Director Herr von Helmersen ist ein seelenguter, freundlicher und gemüthlicher Mensch; der Regisseur Herr Barlow, Sir John Falstaff, ein Talgklumpen, stets mit dem Ausruf „Glas Sekt, Schurke!“ fertig, aber gutmüthig. Die übrigen sind Blindschleichen, die sich in ihrer eignen Galle verzehren und daher unschädlich.“

Eine Hauptsorge Holland's, sobald er nur festen Fuss gefasst hatte, war: die ihm befreundeten brauchbar scheinenden Kräfte gleichfalls nach Petersburg zu ziehn. Meine Person anlangend schrieb er mir darüber:

„Der erste Kapellmeister Cavos lässt es sich nicht nehmen, alle Opern von einiger Bedeutung selbst zu dirigiren; er ist zwar ein alter Mann, aber rüstig, behende, thätig und gilt bei der Generaldirection viel; er ist ein Italiener, färbt sich sein graues Haar ganz schwarz und trägt bereits russische Verdienstorden; dem Ansehn nach würdest Du ihn für einen Vierziger halten, *en verité* aber soll er mindestens 60 Jahre sein; man ist mit ihm sehr zufrieden — hier wäre also höchstens sein vorgerücktes Alter hinreichend, in uns Hoffnungen zu erwecken. Keller's, des zweiten Kapellmeisters, Stellung hingegen ist sehr subaltern und daher nicht für Dich. Sein Geschäft, die primitiven

Proben mit Sängern abzuhalten, die ihre Parthieen nicht ohne fremde Hülfe einstudiren können — bei „Fra Diavolo“ im Finale des letzten Actes die Glocke, in der „Vestalin“ den Tam-tam zu schlagen, im „Othello“ Wind, Regen, Blitz und das ganze Donnerwetter zu kommandiren — und *enfin dans un cas plus favorable* „Den Schiffscapitain“, „Das Ehepaar aus der alten Zeit“ und ähnliche Meisterwerke zu leiten, wäre für Dich unpassend. Aber nur Geduld! ich bin nicht ganz ohne Einfluss und es kann doch, vielleicht auf andere Weise, gemacht werden, dass wir wieder gemeinschaftlich arbeiten.“

Zu Ostern 1834 kam Holland auf einige Tage nach Riga, um vor einem Rechts-Consulenten die Trennung von seiner Frau auf gütlichem Wege zu bewerkstelligen, denn da beide Theile katholisch waren, konnte die Ehe kirchlich nicht gelöst werden. Der Versuch gelang vollkommen. Die (erst vor einigen Jahren verstorbene) Frau wurde sofort Gefährtin des damals in Litthauen und Polen agirenden Theaterdirectors Kesteloot, und bildete in der Folge ihre zweite Tochter Mascha Holland (jetzt in Mainz) zu einer tüchtigen Coloratursängerin aus; Holland aber hatte später das Glück in der reizenden Soubrette Gerstel eine treue Freundin zu finden, welche das Theater quittirte und ihm die Hausfrau ersetzte. Vorher wusste er sich durch den intimen Umgang mit gleichgesinnten Freunden zu entschädigen, denn fast zu gleicher Zeit erhielten durch ihn Weitzmann und der Rigaer Flötenvirtuos Wangenheim (ein auch in Literatur wohlbewandelter und geistig hochbegabter Mann) im Juli 1836 Anstellung bei der kaiserlichen Kapelle. Dies Trio hatte sich *noms de guerre* zugelegt: Holland hiess Meister Murr, Weitzmann Carlo dolce auch Kreisler, Wangenheim wurde Meister Abraham genannt. Die Briefe, welche ich damals erhielt, waren à la Kater Murr durch sogenannte Maku-

laturblätter ausgezeichnet und hatten immer mindestens zwei, oft auch drei diverse Handschriften aufzuweisen. Sehr ergötzlich schildert Holland auf einem solchen Makulaturblatt, welches dem Weitzmann'schen Briefe vom November 1835 einverleibt war, die Ankunft seines alten Freundes und neuen Hausgenossen, welcher so eben seine Theaterkapellmeister-Stelle in Reval aufgegeben hatte:

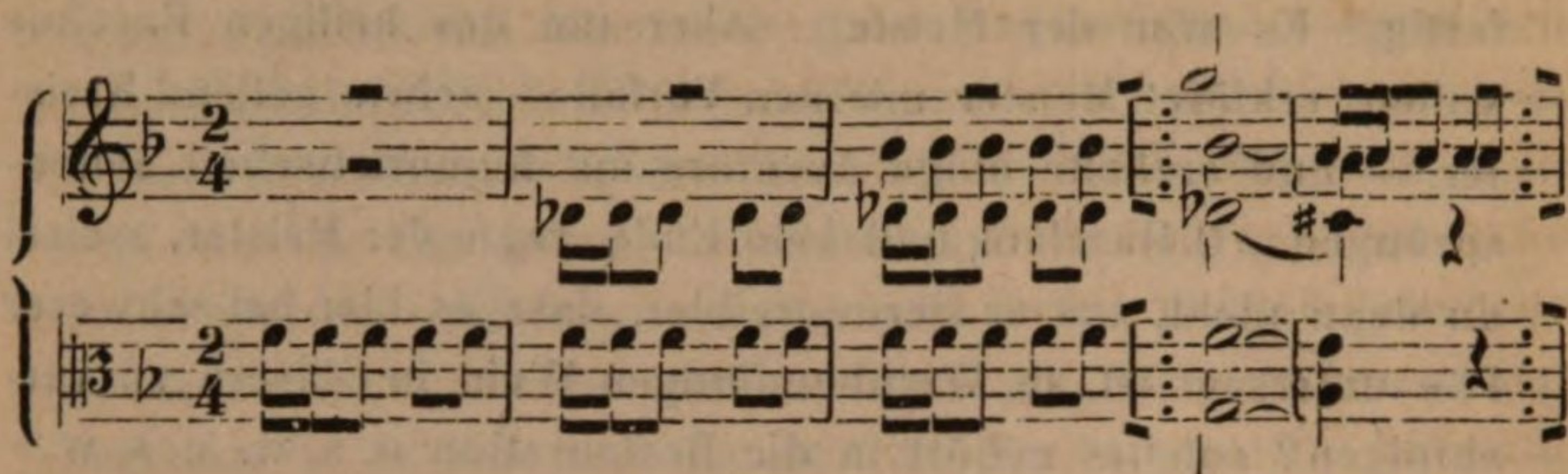
„in der verderblichen Wechselwirkung der verschiedentlichsten, im steten Widerstreit begriffenen Naturen untergehn? denn konnte nun dieser leichtfertige Haselant nicht eben so gut im vorigen Jahr meiner wohlgemeinten Einladung zufolge sich hieher begeben, statt in dem langweiligen Reval, wo er beiläufig gesagt die Kapellmeisterstelle sich zu Nutz und Frommen und seinen Freunden zu Freud' und Ehre verwaltet haben soll — statt, sage ich, in Reval ein ganzes Jahr herumzuhaseliren? Nun ist er endlich da, und für das Weitere werden wohl Apoll und die neun Musen Sorge tragen. Aber Welch' eine Introduction, toll und wild, ganz seiner würdig! Er kommt an — sucht seinen Meister auf, der zur Zeit grade in seinem Laboratorium beschäftigt, und findet ihn natürlicher Weise nicht daheim. Es wincket ihm freundlich eine Weinhandlung, gegenüber des Meisters Wohnung gelegen, und er geht hinein. Dort sich ein erkleckliches in Positur werfend, um den Kleinstädter zu maskiren, ruft er mit dem ihm so eignen scurilen Lächeln „eine Portion Beefsteak!“ Wie?! klang Frage und Antwort zugleich. „Mit Kartoffeln“ entgegnete unser Haselant im Vorgefühl des kommenden Genusses, anmuthig mit der Zunge schnalzend. Herr, das finde ich sonderbar! sagte der Aufwartende. — Wie so? speist man hier vielleicht Beefsteak mit Kastanien? fragte unser Haselant und setzte seinen Weg ruhig fort in einen anliegenden Raum, wo er sich plötzlich in eine Gesellschaft von

Tonnen, Trichtern, Eimern u. s. w. versetzt fand. Aengstlich trippelte der Aufwärter ihm nach und rief: Herr, wenn Sie spioniren wollen, so suchen Sie sich eine andre Handlung aus; hier werden Sie keinen Denunzianten - Antheil verdienen. — Auf Kreisler's Gesicht sammelten sich schon Wolken, gewöhnlich Vorboten eines herannahenden ironischen Gewitters; doch bedenkend, dass hier zu Lande Vorsicht keinem Menschen — wäre er auch Weinhändler — zu verargen ist, sagte er: Sie irren sich — ich bitte nur um ein Beefsteak, gleichviel womit, um ein Glas Wein, und dann . . . So? also ein Glas Wein auch? wissen Sie denn nicht, wo Sie sind? — Ei freilich, Vortrefflichster, in einer Weinhandlung . . . Und da verlangen Sie ein Glas Wein? das ist doch sonderbar! — Beim Zeus, das finde ich noch sonderbarer . . . mit diesen Worten rannte Kreisler, während in ein Tollhaus gerathen zu sein, von dannen und schnurstracks in des Meisters Wohnung. Auf der Treppe begegnete ihm ein Mensch, der in sorglosester Unbefangenheit eine Phrase aus Katzemürrski's*) Fantasie trällerte, dieselbe mit wunderbaren Melismen verbrärend. Ein Blick, ein Gegenblick, eine Umdenhalsfallerei, eine Gegendito- und die Erkennungsscene ist

*) Casimirski war ein Pole und Musiker in Petersburg, von dessen Composition uns in Riga zufällig eine Clavierfantasie bekannt geworden war, welche so vollendeten Blödsinn enthielt, dass sein *nomen proprium* sofort zum Gattungsnamen erhoben wurde, und „ein echter Casimirski“ das Lösungswort für jeden musikalischen Schund abgab. Holland und ich hatten bei dieser Gelegenheit noch etne süsse Erinnerung an unsre Studentenzeit, während welcher in Berlin ein typographisches Noten-Ungeheuer erschien mit der Inschrift: *Petit fantaisie pour le Clavecin, composé et dédié à sa soeur par A. Friedländer, étudiant en médecine*. Es war ein echter Katzemürrski, und das Exemplar existirt noch in meiner Bibliothek; *Ilias ante Homerum!*

fertig. Es war der Meister. Aber um des heiligen Bacchus willen, erklärt Meister mir den Vorfall — schrie gellend Kreislere — und erzählte obige Aventure mit humoristischen Seitensprüngen. O Haselant und kein Ende, sagte der Meister, weisst du denn nicht, süsser Herumtreibler, dass es hier bei schwerer Pön untersagt ist, in Weinhandlungen Wein in Gläsern zu verabfolgen? solches gehört in die Restauration u. s. w. u. s. w.“

Ueber Meister Murr's äusserliche Existenz, schrieb Weitzmann gleich in seinem ersten Briefe: „Freund Holland lebt hier fürstlich eingerichtet in einem Logis von 7 Stuben, vollgepfropft mit Mahagonimeubles, Trümeaus, Teschner'schen Flügeln, und Bildern aller Arten. Er besitzt jetzt mit meiner Hülfe eine vollständige Sammlung Beethoven'scher Sinfonien und Ouverturen à 4 mains und alle Claviercompositionen Mendelssohn's und Schumann's.“ Man ersieht hieraus, welche Art von Unterhaltung diese echte Künstlernatur bevorzugte; und das Bedürfniss darnach steigerte sich noch, als der gleichgesinnte Kreis durch zwei junge Virtuosen, Clarinettist Wagner und Violinist Vollweiler, erweitert wurde. Beide waren aus dem südlichen Deutschland nach dem hohen Norden gegangen, um Concerte zu geben, liessen sich dann aber bleibend in Petersburg nieder. Dass bei alledem wie früher dem heitern Scherz auch in dieser neu gebildeten Commune Rechnung getragen wurde, ist selbstverständlich. Wunderdinge berichtete man mir über den Effect der von Wangenheim, Weitzmann und Holland gemeinschaftlich componirten Trio's für Flöte, Violine und Bratsche; ich habe sie leider nie gehört, wohl aber die Ueberschriften einzelner Nummern erfahren: *danse Macabre, chant des Sirènes, fête des Sylphides*, u. s. w. und als Probe der von solchen orthographischen und etymologischen Raritäten strotzenden Sammlung wurde mir einmal als Curiosum mitgetheilt:



Das war im Jahr 1836 . . . hatte Ben Akiba nicht Recht?

Holland's Einnahmen steigerten sich bei seiner im Publikum stets wachsenden Beliebtheit und den dadurch überfüllten alljährlichen Benefizen in solchem Maasse, dass er unter allen Umständen — selbst bei seiner splendiden Gastfreundschaft — nach zwanzigjährigem Aufenthalt in Petersburg als wohlhabender Mann aus Russland hätte scheiden können; aber eine dort erst erwachende Neigung zu kostbaren Sammlungen verschlang zum Theil die grossen Einnahmen wieder. Hatte er gleich anfangs die wohnlichen Räume „mit Bildern aller Arten“ geschmückt und eine kleine, für Petersburg damals aber schon sehr theure Noten-Collection angelegt, so begann er später eine schönwissenschaftliche Bibliothek zusammenzustellen, deren prachtvolle Einbände schon allein Tausende von Rubeln (zu jener Zeit *scilicet* Papier) kosteten, und die er dann bei seinem Abgange für einen Spottpreis losschlagen musste, wenn ihm die Fracht nach Deutschland und das Lagergeld für einige zwanzig schwere Kisten nicht wieder eine unverhältnissmässig grosse Ausgabe verursachen sollte. Kaum war dieses bibliopolynische Glutverlangen einigermaßen gestillt, so bemächtigte sich seiner die neue Begier nach Portraits bedeutender Persönlichkeiten. Dutzendweise wurden alle in dies Fach schlagenden Blätter und Blättchen — wenn sie nur Menschenantlitz trugen — aus hundert Ecken und Enden

der Residenz aufgestöbert, mit schwerem Gelde heimgeführt und nach Geschlecht, Zeit und Stand klassifizirt und eingemappt. Aber auch hier hiess es wie so oft: *principiis obsta!* Die Ankäufe nahmen kein Ende,*) und nun gesellte sich dazu der sehr zu entschuldigende Trieb nach genauen bibliographischen Notizen über apokryphe Inhaber der oder jener zweifelhaften *visage*, was natürlich wieder neue Anschaffungen und Ausgaben veranlasste. Mit vielem Geschick benutzte Holland die nach und nach sehr bedeutend gewordene Sammlung zugleich als Quellenstudium für neue Theatercostüms, und erfüllte auch in dieser Hinsicht seine Regisseurpflicht gewissenhaft. Ueberhaupt zeichnete sich der verstorbene Freund durch eine seltene Ordnungsliebe aus. So hatte er seit Beginn der theatralischen Laufbahn alle seine Parthieen in kalligraphischer Vollendung eigenhändig abgeschrieben, und auf der Rückseite genau angegeben, an welchem Tage und wo er dieselben gesungen, mit welchen Gastdarstellern, wie oft er darin gerufen u. s. w. Was gäbe ich darum, wenn ich jetzt die Zettel aller von mir seit 40 Jahren dirigirten Opern und Concerte besässe! Man verlässt sich in der Jugend nur zu leicht auf sein gutes Gedächtniss; aber auch die frischeste Gegenwart wird in nicht ferner Zukunft zur grauen Vergangenheit — und das mögen sich alle jüngeren Kunstgenossen gesagt sein lassen. —

Die Verdienste des tüchtigen Mannes blieben nicht unbelohnt. Wie es die damals in Petersburg gültigen Gesetze vorschrieben, war der Ausländer nach 10jährigem Engagement pensionsberechtigt, musste aber auf Verlangen der Intendanz noch zwei so-

*) Auf einer eiligen Geschäftsreise nach Deutschland kaufte er hier in Berlin bei Haase alle dort vorräthigen Portraits der damaligen Abgeordneten zweiter Kammer, Stück für Stück à 10 Sgr!

nannte „dankbare“ Jahre dienen, d. h. er bezog neben der ihm zustehenden Pension noch seine frühere Gage. Natürlich wurde dieser Modus auch für unsern Freund beliebt, sein Contract aber nach Ablauf der 12 Jahre wieder auf vier und hierauf nochmals auf 4 Jahre verlängert, so dass Holland zehn Jahre hindurch gleichzeitig vollen Gehalt und volle Pension bezog. Dann aber litt es ihn nicht länger in Petersburg. Durch den Tod hatte er seine treue Freundin verloren — das Klima sagte seiner geschwächten Gesundheit auch nicht mehr zu — Wangenheim und Vollweiler waren gestorben, Wagner und Weitzmann hatten längst schon die Newa mit Isar und Spree vertauscht — und so verliess er im Mai 1853 die bisherige Stellung, um in Deutschland einen neuen Wohnsitz und Wirkungskreis zu suchen.

Unter den während seiner Thätigkeit als Sänger creirten Rollen stand der Masaniello *) unbedingt obenan. In der Scene des 4ten Actes „besser als Dein Degen schützt das Gastrecht Dich vor Gefahr“ hat die Situation einem Petersburger Maler, Julius Klünder, Veranlassung zu dem bekannten Bilde gegeben, worauf Holland als Masaniello und die schöne Tänzerin Nowiczkaja

*) Ehe die Oper gegeben war, schrieb mir Holland: „*au comble du bonheur*“ ist die Stumme erlaubt; doch soll sie mit einigen Veränderungen gegeben werden, z. B. soll der Name Masaniello — als geschichtlich — nicht stehn bleiben. Ich habe bereits drei andere *in petto*, nemlich *Leporello*, *Truffaldino* und *Tarantello*, letzteren mit Bezug auf seine Raserei, als hätte ihn die Tarantel gestochen. O der superklugen Weisheit!“ — Der Name Masaniello wurde übrigens doch beibehalten. Noch in diesem Sommer versicherte mich ein alter Petersburger Theaterkenner dass der Fanatismus, welchen Holland damals durch diese Darstellung im Publikum hervorgebracht, ihm lebhaft wieder bei den grossartigen Erfolgen unsrer Pauline Lucca vorgeschwebt habe.

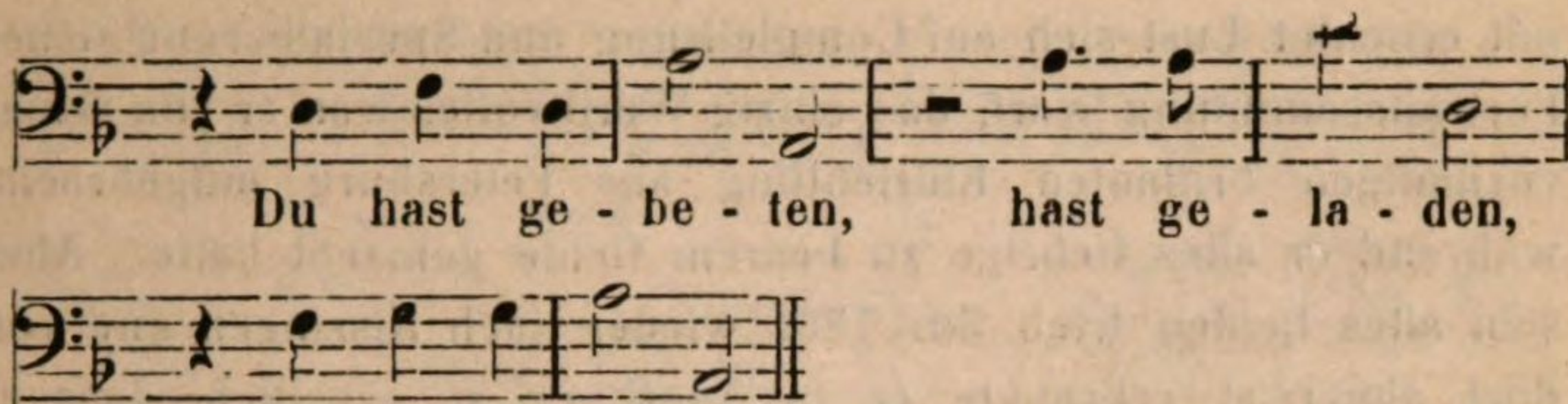
als Fenella sprechend ähnlich dargestellt sind; dasselbe ist auch auf Stein gezeichnet und im Buchhandel erschienen. Als Opernregisseur verschaffte er namentlich durch Inszenirung und Ausstattung der Jüdin von Halévy dem Petersburger deutschen Hoftheater einen Ruf, der weit über die Newski-Perspective hinausreichte.

IV.

Und nun beginnt für den schon alternden Mann ein wahres Nomadenleben und eine Kette von Widerwärtigkeiten, getäuschten Hoffnungen, schweren Verlusten — und alles dies ihm doppelt empfindlich, da er oft und hartnäckig von körperlichen Leiden heimgesucht wurde. Zunächst begab er sich nach Stuttgart, wo er in der Familie des Hofschauspielers Gerstel freundliche Aufnahme fand. Bei seiner Durchreise durch Berlin stellte ich ihn dem Herrn General-Intendanten vor, auf welchen er günstigen Eindruck zu machen schien, so dass ich bei Stawinski's schon hinfälligem Zustande wagen durfte, meinen Freund für eine künftig eintretende Vakanz in Vorschlag zu bringen. Als nach Stawinski's Pensionirung die erledigte Opernregie interimistisch durch Mantius besetzt wurde, begannen die Unterhandlungen mit Holland und hätten — da bereits ein Probejahr seinerseits angenommen und die Oper Troubadour als erster Prüfstein festgestellt war — vielleicht zu einem für Alle gleich erfreulichem Resultat geführt, wenn sich nicht plötzlich das Engagement von Herrn Wagner, dem Vater der berühmten Sängerin, als unabweidbar erwiesen. Den Hergang dieses Versuchs „in Ber-

lin festen Fuss zu fassen“, habe ich zwar nur als vorübergehend dargestellt, aber in Wahrheit hatte Holland schon von Petersburg aus seine Fühlhörner nach dieser Richtung ausgestreckt, und wohin er auch später versetzt wurde — immer wieder kam er darauf zurück, und wurde nicht müde, neue Versuche zu machen, um diese seine Lieblingsidee zu realisiren. In jedem seiner an mich gerichteten Briefe vom Jahr 1855 ab bis 1867 finden sich darauf bezügliche Anfragen. Leider hat er nicht erreicht was er erstrebte! Dagegen fand er bald von Stuttgart aus ein ehrenvolles Engagement in Mannheim. Hierüber schrieb er mir *de dato* 5. August 1855:

„Dass ich an dem hiesigen Hof- und Nationaltheater als Regisseur angestellt werden würde, habe ich Dir schon gemeldet; meine Stellung ist in so fern eine sehr angenehme, da es mir in kurzer Zeit gelungen ist, die volle Zufriedenheit der Vorstände, unbedingtes Vertrauen aller Mitglieder und den entschiedensten Beifall des Publikums zu erringen. Kapellmeister Lachner schwärmt förmlich für mich und fühlt sich glücklich einen sattelfest musikalischen Opern-Regisseur zur Seite zu haben. Das alles wäre schon gut und schön aber die Mittel, welche mir bei Entwicklung meiner künstlerischen Thätigkeit zu Gebot stehn, sind nur gering und unzureichend; ich denke an das zurück, was mir in dieser Hinsicht zu Petersburg geboten wurde und fühle mich nur zu oft eingengt und behindert. Ich hoffe immer noch durch Deine Vermittelung nach Berlin zu kommen, weiss aber recht gut, dass sich so etwas nicht erzwingen, sondern nur in Geduld abwarten lässt. Düringer hat hier einige Opernvorstellungen gesehn und überschüttete mich darauf mit grossen Lobsprüchen; ich höre, dass er sonst nicht verschwenderisch damit umgeht. Nach



ich bin erschie-nen! Das heisst, noch nicht aber bald!

Avis au lecteur! petit fantaisie en 1 acte. Donnerstag, le 7ten Juli, nouveau Stiel, Abends zwischen 9 und 10 Uhr (*entre deux*) verlasse ich Kissingen, um gegen Berlin zu ziehen, wo ich am Freitag *suivant* d. h. le 8ten Juli, *même* Stiel, spät Abends *entre 9 et 10* (oder *trente et quarante*) einzutreffen gedenke. *Quod Dii bene vertant!* Mein Contract in Petersburg dauert noch bis zum $\frac{1}{2}\frac{6}{8}$. September 1863, ich könnte ihn aber schon im Mai oder Juni lösen. Dass man mich dort nicht gern verlieren möchte, ist gewiss; doch habe ich, *entre nous soit dit*, die russische Wirthschaft herzlich satt und würde sie gegen eine preussische, wenn sie auch in pekuniärer Hinsicht nicht so lucrativ wäre, mit leichtem Herzen vertauschen.“

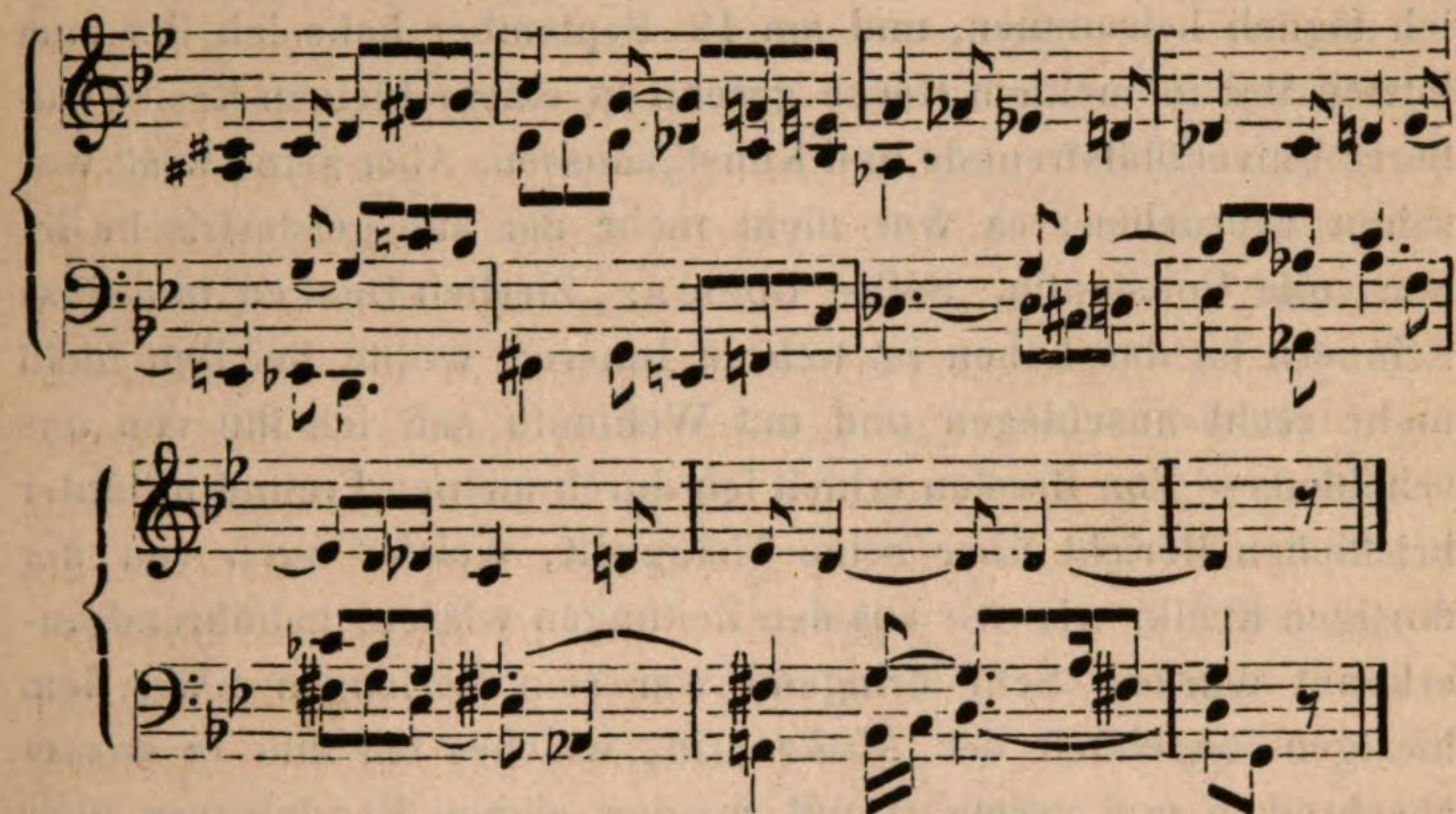
Holland war froh als sein Contract im Herbst 1863 zu Ende ging und kehrte abermals nach Deutschland zurück. Alljährlich schon seit einem Dezenium war er als ständiger Badegast in Kissingen gewesen; die russischen Winter verdarben wieder gründlich, was die bayrischen Sommer gut zu machen gesucht hatten und ich sah den alten Freund sehr verändert wieder. An Thätigkeit gewöhnt, nahm er dennoch für die Saison $\frac{6}{8}$ die Opernregie in Hamburg an, fühlte sich aber darauf so angegriffen, dass er — wie die überbeschäftigten Sänger zu sagen pflegen — „ausspannen“ musste. Er suchte und fand Erholung in Rostock, wo seine jüngere Tochter Mascha engagirt war, und wo er nun

mit erneuter Lust sich auf Completirung und Specialisirung seiner Portraitssammlung warf, das einzig Werthvolle, was er von seiner vormaligen brillanten Einrichtung aus Petersburg mitgebracht, während er alles Uebrige zu baarem Gelde gemacht hatte. Aber sein altes Leiden trieb ihn 1866 wieder nach Kissingen und von dort abgereist erkrankte er in Augsburg so ernstlich, dass er hier Halt machen musste. In dem Hause einer einfachen Bürgerfamilie fand er die liebevollste Pflege; und da inzwischen seine Gattin (unter dem Namen: Frau von Kesteloot) das Zeitliche gesegnet hatte, machte er kurzen Prozess und reichte aus Dankbarkeit der Tochter des Hauses seine Hand. Er war damals 63 Jahre alt, stand verlassen, da auch seine ältere Tochter Toni, Gouvernante bei der Familie *le Mounier* in Brünn, plötzlich gestorben war, sah ohne alle Stütze einer schweren einsamen Zukunft entgegen — und so mochte ihm Niemand diesen Schritt verdenken. Auf seine mir gemachte Verbindungsanzeige antwortete ich ihm durch beifolgendes musikalische Räthsel, dessen richtige Auflösung er mir umgehend einschickte.

Mozart's erster Entwurf zu einem beliebten Duett,
gegenwärtig aus vergänglichem Zukunfts - Schutt hervorgeholt
von H. D.

Andantino.





Im August 1867 erhielt ich plötzlich die Nachricht, dass . . .
aber hören wir ihn selbst:

„Noch eine grosse Neuigkeit, die Dich gewiss überraschen dürfte, habe ich Dir, mein alter Freund, mitzutheilen. Nachdem ich von meinem Fussübel, an dem ich beinahe $1\frac{1}{2}$ Jahr unsäglich gelitten, mich endlich für vollkommen genesen halten durfte, habe ich beschlossen, wieder in Thätigkeit zu treten und deshalb ein Engagement angenommen, an dem Stadttheater zu Breslau, als Opernregisseur unter der neuen Direction des Herrn Theodor Lobe, früheren Mitgliedes der Petersburger Hofbühne *) Der Contract ist bereits vor einem Monat unterzeichnet und ich bin verpflichtet, am 16. Septbr. daselbst einzutreffen. So mag es mir vielleicht beschieden sein, meine theatralische Laufbahn dort zu beschliessen, wo ich sie vor beinahe vierzig Jahren begonnen habe!“
Anfangs September traf Holland in Berlin ein; während der kurzen Zeit seines hiesigen Aufenthaltes waren Er, Weitzmann und

*) Der neue Unternehmer würde sich wohl gehütet haben einen notorisch Anrühigen für sein Institut zu gewinnen!

ich täglich beisammen, und am 12. September habe ich ihn zum letzten Mal in meinem Hause gesehn in einem kleinen Kreise früherer Universitätsfreunde und Kunstgenossen. Aber seine Kraft war schon gebrochen; es war nicht mehr der alte geistesfrische lebensvolle Constantin. Selbst Göthe's: „Zierlich Denken und süß Erinnern ist das Leben im tiefsten Innern“ wollte bei ihm nicht mehr recht anschlagen und mit Wehmuth sah ich ihn von uns scheiden. — Von Breslau erhielt ich durch meinen Freund mitunter brieflichen Bericht über seine Thätigkeit, welche auch von der dortigen Kritik, wie wir aus den Zeitungen wissen, gebührend anerkannt wurde. Sehr dringend war sein Verlangen nach dem hiesigen Regiebuch der Afrikanerin, welches ich ihm *in extenso* abschreiben und vermehrt mit meinen eignen Randglossen über die *mise en scène* zukommen liess. Dagegen erwies er sich mir wieder gefällig, als ich das Engagement einer angehenden Künstlerin bei der Breslauer Bühne befürwortete. Aber weder die Meyerbeer'sche Oper noch die Dorn'sche Opernsängerin hat er unter seine Obhut nehmen können! Sein letzter Brief an mich ist datirt vom 18. November 67. und schliesst mit den Worten „Die freundlichsten Grüsse, lieber Heinrich, an die Deinigen und an Weitzmann. *Tuus et semper idem Constantinus Hollandus*“. Damit hat er zugleich Abschied von mir genommen; denn am 4. April 68. erhielt ich die Trauerbotschaft, dass mein lieber Freund am 2. April in früher Morgenstunde sanft entschlafen sei. So hat er denn wirklich seine theatralische Laufbahn dort beschlossen, wo er sie vor 40 Jahren begonnen. Mit ihm ging ein reichbegabtes Leben zu Ende, und für mich ist wieder Einer von den Wenigen geschieden, mit denen gleiches Alter, gleiche Neigungen und Gesinnungen mich seit den Jünglingsjahren eng verbündet hatten. Friede seiner Asche und Ehre seinem Andenken!

2.

Eine musikalische Reise und zwei neue Opern.

I.

Im Jahr 1865 am 4. Juni, dem Vorabend des Pfingstfestes, verliess ich Berlin, von der General-Intendantur der K. Schauspiele beauftragt in Paris einer Vorstellung der „Afrikanerin“ beizuwohnen, um die Oper demnächst hier einzustudiren. Da man mich in meiner Zeit nicht beschränkt hatte, so machte ich vorher einen Abstecher nach München, wo Wagner's „Tristan und Isolde“, schon mehrmals an und abgesetzt, endlich in dieser Pfingstwoche wirklich zur Perception kommen sollte. Aber der Liebestrank war noch immer nicht fertig geworden, und der Wirth meines Gasthofs schien zu bezweifeln, ob das Gebräu überhaupt jemals fertig werden würde. Um mir hierüber Gewissheit zu verschaffen, suchte ich den Löwen sogleich in seiner eignen Höhle auf.

Richard Wagner war mir, von früherer Zeit her, persönlich und genau bekannt. Als Musikdirektor an dem damaligen Sächsischen Hoftheater in Leipzig 1829—32, hatte ich die Bekanntschaft des jungen Mannes gemacht, der so eben unter dem Thomaner Cantor Weinlig die musikalischen Studien begann. Seine ältere Schwester Rosalie (später Frau Dr. Marbach) war erste Liebhaberin an unsrer Bühne, die Jüngere aber im Besitz eines der reichen und gastfreien Conversationsbrockhäuser, in welchem

ich auch Zutritt hatte, — so fanden sich mehrfache Berührungspunkte zwischen uns, und es ist bereits anderswo erzählt, dass ich seine erste Ouverture im Leipziger Theater auf- und ihn selbst dadurch in die musikalische Welt eingeführt habe, nicht ohne heftigen Widerspruch des Orchesters, welches, den alten Concertmeister Matthäi an der Spitze, gleich nach der Probe das ganze Tonwerk für Unsinn erklärte. Die kleine, im Octavformat zierlich mit zwei verschiedenen Tinten geschriebene und in drei Abtheilungen (für Saiten- Holzblase- und Blech-Instrumente) gegliederte Partitur steht mir noch deutlich vor Augen; sie barg in sich bereits die Keime all' der grossen Effekte, welche später die ganze musikalische Welt aufregen sollten, ohne aber selbst irgend einen andern Effekt hervorzubringen als den der absolutesten Verwunderung. Wagner war damals noch schüchterner Natur und durchaus nicht anmaassend, so dass er herzlich über den brillanten Abfall seiner mit allgemeinem Stillschweigen aufgenommenen Jungfernrede mitlachte und das Schicksal derselben für gerecht zu halten schien. Wie freudig er sich später meiner Intervention und unseres Zusammenseins erinnerte, geht aus einem seiner Briefe hervor, den er mir im August 1836 von Königsberg nach Riga sandte und welcher also beginnt: „Hoffentlich werden Sie sich wohl noch meiner und zwar mit demselben Wohlwollen entsinnen, das Sie mir früher in so hohem Grade zuwandten, und wofür ich mich Ihnen noch jetzt zu dem lebhaftesten und innigsten Danke verpflichtet fühle. Offenherzig gestehe ich, dass mich zuweilen bei Ihrem Andenken das Gefühl recht wehmüthig anwandelte, Sie vielleicht nie wieder zu sehn, als Sie sich in einer ziemlichen Ferne niederliessen; und um so angenehmer berührt mich jetzt die Vorstellung, mich um so vieles Ihnen näher zu wissen, ja sogar die Idee gefasst zu haben,

in einem glücklichen Falle Ihnen ganz nahe zu kommen“. Hier-
auf erkundigt er sich nach den Verhältnissen des Rigaer Theaters,
an welchem damals Louis Schubert als Kapellmeister fungirte
(ich selbst hatte die Oper quittirt und war wohlbestallter städti-
scher Cantor und Kirchenmusikdirektor) und schildert mir dann
seine bisherige künstlerische Wirksamkeit: „ich habe seit zwei
Jahren die praktische Carrière in Magdeburg ergriffen und rühme
mich, es in diesem Fach so weit gebracht zu haben, dass einige
frühere Leipziger Opernmitglieder mich als Ihren getreuen Schüler
und Nacheiferer erkennen wollten.“ Sein Wunsch für sich selbst
sowohl als für seine Braut ein Engagement in Riga zu finden,
konnte damals noch nicht erfüllt werden. Aber einige Jahre
später übernahm C. v. Holtei die Leitung der neu fundirten Bühne,
und nachdem dieser bei mir vergeblich angefragt, ob ich es nicht
wie Cherubini machen wolle, von dem die Pariser behaupteten
„er dinire am Altar und soupire zwischen den Coulissen“ schlug
ich Richard Wagner zu der erledigten Stellung vor, die er dann
wirklich erhielt. Wir wurden, zumal auch die Frauen der beiden
nunmehrigen Kunstgenossen harmonirten, noch genauer mitein-
ander bekannt und haben gemeinschaftlich sehr angenehme Stun-
den in unsrer Häuslichkeit verlebt. Mit grossem Interesse sah
ich die ersten Entwürfe zu „Rienzi“ entstehn und hörte nach
und nach die anwachsenden Scenen am Pianoforte. Den Adriano
hatte Wagner für seine Schwägerin Fräulein Planer bestimmt,
welche in diesen Zusammenkünften überhaupt alles frauenstimm-
liche übernehmen musste; die anwesenden Männer, zu denen
meistens auch der Violoncellist des Theaterorchesters (der hu-
moristische Carl von Lutzau) gehörte, sangen was sie irgend aus
dem Brouillon erwischen konnten — und vor dem Hause in der
Petersburger Vorstadt blieben die Bartrussen entsetzt stehn, wenn

sie spät Abends den Höllenspektakel da oben vernahmen. Denn dass bei solchem Concert die Saiten des Flügels wie Spreu vor dem Winde auseinanderflogen, so dass der Componist zuletzt nur noch ein Dreschflegelähnliches Holzgerassel vernehmen liess, wozu die auf dem Resonanzboden ringsumherliegenden Metallschlangen ein anmuthendes Janitscharenmusikgeräusch executirten — was uns aber angesichts der Partitur gar nicht genirte — das alles verstand sich bei einem so handfesten Clavierspieler wie Wagner ganz von selbst!] Leider sollte sein Aufenthalt in Riga nur von kurzer Dauer sein. Gegen ihn als Kapellmeister lag durchaus nichts Gravirendes vor; aber seine vorwiegend künstlerische Natur wusste sich nicht in bürgerliche Verhältnisse zu schicken, sobald sie durch *debet* und *credit* beengt waren. Der arme Holtei hatte schon viel davon auszustehn gehabt, dass sein Kapellmeister alle Augenblick von Königsberg, seinem vormaligen Wohnort, gerichtlich monirt wurde. Als aber Holtei nach dem Tode seiner Frau (geb. Holzbecher) der früheren Stellung bald überdrüssig wurde, als der seit 1838 in Riga engagirte Tenorist Hoffmann aus Petersburg zu Ostern 1839 die Theaterleitung übernahm und durch das Comité in Kenntniss gesetzt war, dass nunmehr auch Schuld- und Wechselklagen von Rigaischen Handelsleuten gegen Wagner im Anzug seien, da machte der neue Director kurzen Prozess und kündigte dem Bedrängten, weil unter diesen Umständen an eine geordnete Geschäftsführung nicht mehr zu denken war. Hoffmann's Vorschlag war nun, dass grade ich der Nachfolger meines jüngeren Freundes würde, indem ich eher wie jeder andre bereit sein müsste, etwas für ihn zu thun, nämlich: zwei Monat unentgeltlich zu fungiren, um jenem die Mittel zu schaffen, dass er ungefährdet aus Riga herauskäme. Diese Proposition nahm ich an, und mit Hülfe des älteren Königsber-

gern wohlbekannten Mäcenas, Abraham Möller, wurde Wagner sammt Gemahlin bei Nacht und Nebel auf polnischer Judenfuhre über die Grenze geschafft. Er hat mir meine damalige Handlungsweise sehr übel ausgelegt, ohne zu bedenken, dass nicht der Eine verstossen wurde weil man den Andern poussiren wollte, wie das neuerdings irgendwo vorgekommen ist, sondern dass ein Anderer herangezogen werden musste, weil der Eine nicht länger bleiben konnte. Noch im Jahr 1854 schrieb er an meinen Bruder Schindelmeisser, den er 1831 bei mir in Leipzig kennen gelernt hatte und mit welchem er fortwährend in freundschaftlicher Verbindung geblieben war, dass die Zukunft seinem „Tannhäuser“ für Berlin jetzt noch weniger Aussicht gewähre, seitdem ich lebenslänglich (!) dort angestellt sei. Nun, ich habe ihn schon kurz darauf überzeugt, wie eifrig meinerseits Alles geschah, die erste Oper der neuen Aera auf unsre Bühne zu bringen; und was es heisst am Berliner Hoftheater lebenslänglich angestellt sein, das wird er nun wohl auch begriffen haben! Interessant war noch bei der ganzen Rigaer Verhandlung, dass die Geistlichen auf dessfalls geschehene Anfrage, nichts gegen die Verschmelzung meiner beiden heterogenen Stellungen (an Kirche und Theater) einzuwenden hatten; wahrscheinlich weil das städtische Consistorium nicht wie anderwärts unter pietistischem Regiment stand.

Und solche Vergangenheit in meinen Gedanken nochmals berührend und mich frei von aller Schuld gegen Wagner fühlend, schritt ich am Pfingstmontag wohlgemuth durch die menschenleeren Strassen München's, der Pinakothek vorüber nach dem mir bezeichneten Gartenpalais, welches der Dichter-Componist von seinem königlichen Freunde zum Geschenk erhalten hatte. Im Hofraum vor dem zweistöckigen eleganten Wohnhause schlug ein aufgeblähter Pfau seinen prächtigen Schweif; ich liess mich

dadurch nicht irre machen, sondern trat näher. Der Diener wollte mich melden, ich bedeutete ihn aber (da ich drinnen Musik hörte) den Herrn nicht zu stören, ich würde eine Pause abwarten um dann als alter Bekannter unangemeldet hereinzufallen. „Das ist Tell's Geschoss“ dachte ich bei mir, als ich dem mir unbekannten Tonstück lauschte und sofort den Executor wiedererkannte, der vormals allen Rigaern Instrumentenmachern Tod und Verderben geschworen hatte, dessen verwegene Angriffe aber hier in München von einem gesunden Bechstein mit Erfolg abgeschlagen wurden. Dies verhinderte natürlich nicht, dass die üppig daneben stürzenden falschen Töne und die abwechselnd in verminderten oder übermässigen (statt durchweg in reinen) Octaven einherstolpernden Bassfiguren, welche 16füssig auftreten sollten, sich desto klangreicher vordrängten. Jetzt verstummte die Musik und ich öffnete die Thüre. Wagner stand vom Flügel auf, erkannte mich sogleich, begrüßte mich in freundlicher Weise und stellte mich der Dame vor, die neben ihm gesessen hatte; es war Frau Cosima v. Bülow. Ausser ihr befand sich in der Gesellschaft ein älterer Engländer, dessen Namen ich vergessen habe, der aber auch zur Aufführung von Tristan und Isolde nach München gekommen war; und ein jüngerer Mann, welcher sich sofort entfernte, nachdem er mir durch stummes Schütteln seiner Löwenmähnen die grösste Hochachtung einzuflössen versucht hatte. Ich fand Wagner'n nach einem Viertel - Jahrhundert körperlich wenig verändert; die äusseren Manieren waren aber ganz dieselben geblieben, und so machte es mir aufrichtig Freude den berühmt gewordenen Meister fast eben so wiederzusehn, wie ich ihn als strebenden Kunstjünger verlassen hatte. Auf dem Pult lag die Partitur vom Tannhäuser; Wagner hatte die erste Scene im Venusberg zum drittenmal umgearbeitet und sie so

eben seinem kleinen Auditorium zum Besten gegeben. Dies führte das Gespräch auf die Darstellung der Oper in Berlin, von der er nur Gutes gehört haben wollte, — auf seine Nichte Johanna und auf deren Vater, seinen älteren Bruder, mit welchem er selbst in mehr als einer Beziehung die grösste Aehnlichkeit hat. Dass ich zur Aufführung von Tristan und Isolde die Wallfahrt angetreten, konnte ihn bei dem schon seit Wochen gewohnten Andrang fremder Künstler nicht eben überraschen; dagegen fand er es absonderlich, dass jemand nach Paris reiste, um eine Meyerbeer'sche Oper zu hören. Zu der am Donnerstag 10 Uhr bevorstehenden Generalprobe der beiden ersten Acte seines neuen Werkes, dessen dritter Act am Sonnabend nachfolgen sollte, schrieb er mir bereitwillig die Einlasskarte für zwei Personen; und so verliess ich ihn nach einem halben Plauderstündchen, um mich sofort per Extratour gen Salzburg, Berchtesgaden, Ramsau und Reichenhall zu rüsten, womit ich *en attendant* den Dienstag und Mittwoch auszufüllen beschloss. —

II.

Es mögen etwa zehn Jahr her sein; ich wollte an einem schönen Juliabend in Loschwitz als Zuschauer die nahbevorstehende Abfahrt des Dampfbootes nach Dresden erwarten; eben noch mit einem andern Sommergast, dem vierhändigen Carl Burchard, im lebhaften Gespräch über sein Arrangement der so und so vielsten Haydn'schen Sinfonie begriffen, streifte an uns ein Herr vorüber, bei dessen Anblick die Erinnerung längst vergangener Zeiten in mir erwachte. Rasch sandte ich meinen Sohn hinter ihn her, mit dem Auftrage sich zu erkundigen, ob sein Name von Könneritz sei. Er war es; und der grosse breit-schultrige Mann mit der ungeheuren Adlernase, auf welcher eine mächtige Brille thronte, mit den freundlich lächelnden Zügen und den kurzen schneeweissen Haaren, kehrte sofort um, mich gleichfalls nach fast 30jähriger Trennung erkennend. Wir hatten in Leipzig ein volles Triennium gemeinschaftlich durchgemacht; v. Könneritz gehörte damals zu dem kleinen Klub der adligen Studenten, welche bei jeder Theatervorstellung Stehplätze im ersten Rang inne hatten und von dort aus ihre Beifallsspenden losliessen. Das ganze Personal der Bühne schätzte diesen Areopagus, weil er unbezahlbar war und die Kosten seines Gerichts-

standes selbsteigen trug. Dazu gehörten die von Carlowitz, von Teubern, von Zeschwitz u. a; Könneritz aber überragte sie alle an Leibesgrösse, und fiel um so mehr in die Augen, als er zu- meist neben der Gnomengestalt Carl Herlosssohn's postirt war, welcher als Freischärler sich persönlich jedes Bravo's enthielt, allgemein jedoch für den Chef dieser *clacque noble* gelten musste. Durch ihn, der mir persönlich befreundet, hatte ich sehr bald die nähere Bekanntschaft jener jungen Männer gemacht, denen ich — obwohl schon in Amt und Würden — nur wenig an Jahren überlegen war. Könneritz wurde mein Schüler im Clavier- spiel und in der Theorie (in letzterer gemeinschaftlich mit Wol- demar Frege, dem jetzigen Leipziger Professor und Gatten der einst berühmten Sängerin Livia Gerhardt). Er war eine vorwie- gend musikalische Natur, blies auch die Clarinette und hat später seine Studien nicht vernachlässigt, so dass er selbst aus der Partitur eine Composition zu beurtheilen im Stande war. Da- mals schloss er sich rasch an mich an und mit Vergnügen er- innere ich mich noch einer zusammen unternommenen „Reise auf gemeinschaftliche Kosten“ nach Bad Lauchstädt bei Halle, wo von der Bethmann'schen Gesellschaft „Die Stumme“ aufge- führt wurde. Wir hatten ein offenes Wägelchen gemiethet und *fidus Achates* Könneritz fungirte als mein Rosselenker. Die Lauch- städter Oper entsprach aber nicht unsern Erwartungen; denn wir waren auf einen sogenannten Ulk vorbereitet, und fanden eine Mittelmässigkeit, die nicht schlecht genug war um sich darüber lustig zu machen, und nicht gut genug um einigen Ge- nuss zu bieten; wir standen gründliche Langeweile aus, und entschädigten uns erst nach der Vorstellung durch Zusammensein mit den Dessauer Kammermusikern, welche im Orchester mitge- wirkt hatten, Concertmeister Lindner und Violonzellist Drechsler.

Schwerlich mochte der nachmalige Appellations-Gerichtsrath ahnen, dass diese Herren die Collegen eines Mannes wären, mit dessen Tochter sich in morganatischer Ehe ein Herzog von Anhalt verheirathen würde, während Könneritz selbst in zweiter Ehe die Nichte dieses Dessauers zur Gattin erwählte. Als nach Lüttichau's Tode 1862 Könneritz Generaldirektor des Dresdner Hoftheaters wurde, schickte ich ihm eine photographische Karte mit einer versifizirten Inschrift, welche den Wunsch ausdrückte, dass er in der neuen Carrière eben so gut fahren möge, wie vor alten Zeiten. Die Antwort lautete: „Bester Herr Kapellmeister! meinen herzlichen Dank für Ihre freundliche Begrüssung. Hätte ich eine Photographie von mir, würde ich Gleiches mit Gleichem vergolten und Ihnen mein Bild gesendet haben. So aber kann ich Sie nur bitten, sich meine Züge zu vergegenwärtigen, denselben den freundlichsten Ausdruck zu geben und darin zu lesen wie sehr sich darüber, dass Sie seiner gedacht haben, gefreut hat Ihr ehemaliger Schüler von Könneritz“. Es machte auf mich einen wunderbaren Eindruck als ich im Sommer desselben Jahres im Parquet des Dresdner Opernhauses sass, den Blick nach oben links wendete, und an einer Karyatide des ersten Ranges stehend den Generaldirektor erblickte, unverändert in der Haltung wie vor dreissig Jahren als adliger Student im Leipziger Theater; nur der schneeweisse Kopf verrieth den Einfluss der Zeit! Der arme Könneritz hat trauriges Ende genommen; seine Geschäftsführung bereitete ihm, wie jedem Theaterdirektor, unendlichen Aerger — zum Theil aber selbstverschuldet und herbeigeführt durch einen gutmüthigen und lebhaften jedoch schwankenden Charakter. Zuletzt wurde noch die Afrikanerin sein *crêve-cœur*: mit grossen Kosten in Scene gesetzt und mit erhöhten Preisen (eine für Dresden unerhörte und unbeliebte Neuerung)

fiel die Darstellung vollständig ab; und dies nahm er sich so zu Herzen, dass er wenige Tage nachher tödtlich vom Schlagfluss getroffen wurde.

Aber wie kommt Saul unter die Propheten? was hat der Intendant des Theaters in Dresden mit der Spatzierfahrt eines Berliner Kapellmeisters von München nach Reichenhall zu thun? Das hängt so zusammen: Als ich am Pfingstdienstage 1865 in das Coupé steigen wollte, fand ich darin bereits einen Mann sitzen, den ich — wenn ich ihn nicht erkannt hätte — jedenfalls gefragt haben würde, mit wem mir die Ehre geworden zusammen zu reisen; es war die Hoheit eines Jupiterkopfes über dem Rumpfe eines Epikuräers, es war Franz Lachner, der königlich bayrische General-Musikdirektor. Auf dem Corridor des Schauspielhauses in Dresden war ich ihm durch von Könneritz vorgestellt worden, als wir uns nach dessen Wunsch dort mit andern deutschen Collegen eingefunden hatten, um einer Aufführung des Idomeneus in der alten Mozartstimmung beizuwohnen, welche beinahe einen halben Ton tiefer steht als das Pariser neue Diapason. Könneritz hatte sich sehr ernstlich für diese damals brennende Frage interessirt, sich demzufolge mit akustischen Untersuchungen beschäftigt, und im Sommer 1862 gleich nach Antritt seines Amts darauf bezügliche Conferenzen in Dresden veranstaltet, bei welchen die Majorität (auch ich gehörte dazu) ihre Meinung dahin aussprach, dass es für dort unnöthig wäre die Stimmung von der Seine einzuführen, weil sie nur zu unbedeutend und fast unmerklich gegen die an der Elbe differirte; dass es aber vielleicht wünschenswerth sei noch tiefer hinabzugehen, und zu diesem Zweck eine Probeoper auszuführen mit Benutzung der in der dortigen katholischen Kirche gebräuchlichen Blasinstrumente, welche noch in der alten Mozartstimmung stehn.

In Folge dessen brachte Könneritz den Idomeneus auf's Repertoire, und dies Thema wurde denn von Lachner und mir sogleich als Introduction benutzt, auf welche in raschem Wechsel, bis Salzburg hin, andre musikalische Motive zur angeregtesten Conversation folgten. Lachner sprach sich über Wagner sehr ausführlich und meiner Ansicht nach sehr verständig aus, so dass in diesem Punkt keine Differenz zwischen uns Statt fand. Es ist wunderbar; so oft ich mit den mir bekannten älteren Kapellmeistern zusammengetroffen bin, habe ich noch nie eine andre Meinung über Wagner vertreten hören als die, zu welcher ich mich selbst bekenne; da frage ich mich denn immer ganz erstaunt: in welchen Händen ist oder war die Pflege deutscher Tonkunst? sind Männer wie Abt, Esser, Krebs, Franz und Ignaz Lachner, Rietz, G. Schmidt, Taubert, welche sammt und sonders schon Wagnersche Opern mit Sorgfalt einstudirt und mit gutem Erfolg aufgeführt haben (der Verstorbenen: Marschner, Meyerbeer und Reissiger gar nicht zu gedenken) sind sie denn wirklich alle so mit Blindheit und Taubheit geschlagen, dass sie nicht sehn und hören wie nur in Wagner sich das wahre dramatische Element verkörpert findet, und dass Alles bis dahin Bestandene bloß Vorbereitung für die in ihm ausgebildete Vollkommenheit ist? Dies Capitel werde ich nochmals berühren, wenn wir erst wieder in München sind.

Vor der Hand sitzen wir aber in der Klosterschenke (oder im Kirchenkrüge) von Salzburg und lassen uns in nächster Nähe seines Père la Chaise eine Flasche „Mozartwein“ vortrefflich schmecken, im muntern Gespräch mit zwei hübschen Bauerndirnen, welche die landesüblichen Kröpfe durch Goldmünzenbehänge verdeckt hatten; zum Abschied schrieben sie mir ihre Adressen „Susanne Unger und Fränzchen Unger von Bergheim“ in mein Notizbuch, und mit diesem seltenen Autograph bereichert, verliess

ich die gastlichen Vorhallen des katholischen Gotteshauses. Die Reise ging nun nach Berchtesgaden, woselbst Lachner seinen ehemaligen Schüler den k. k. Hofkapellmeister Heinrich Esser besuchen wollte. Natürlich verlebten wir dort den Abend gemeinschaftlich, uns älterer Zeiten erinnernd. Esser's Bekanntschaft hatte ich mitten auf dem Rhein gemacht. Im September 1843 fuhr ich von Mainz mit dem Dampfboot gen Cöln, meinen neuen Bestimmungsort; ich sollte dort an Conr. Kreutzer's Stelle eintreten. In der rosigsten Laune befand ich mich damals grade nicht; ich war ganz allein vorangereist, um erst das Terrain zu recognosziren und für das Unterkommen der Familie die nöthigen Arrangements zu treffen. Nach eilfjährigem Aufenthalt in Riga, wo ich die schönste Zeit meines Lebens zugebracht, war ich der ehrenvollen Berufung gefolgt ohne eigentlich zu wissen was mir bevorstände, da die künftige Existenz zum Theil erst von dem Erfolge meiner persönlichen Leistungen, theils aber auch vom Zufall abzuhängen schien. Colonia gab nemlich ihrem städtischen Kapellmeister ein Gehalt von 600 Thalern; dafür brauchte er nichts zu thun als noch 300 Thaler einzunehmen wenn ihn der Gesangverein, und abermals 300 wenn ihn die Concert-Gesellschaft zum Dirigenten erwählte; ebenso waren 600 Thaler in Aussicht gestellt wenn der Theater-Unternehmer (damals Spielberger) ihm das Operndirectorat antrüge. Und darauf hin hatte ich mit einer überaus starken Familie das liebe Riga verlassen! Freilich waren mir von dem jetzt verstorbenen damaligen Stadtrath, nachherigen Regierungs-Präsident, v. Wittgenstein all' diese Möglichkeiten wie unzweifelhaft eintretende Resultate der noch vorzunehmenden Maassregeln brieflich geschildert worden; aber je näher der Zeitpunkt meines Domizilwechsels herantrat, desto besorgter dachte ich an die dennoch möglichen Folgen des abge-

schlossenen Engagements, und bei meiner Durchreise durch Leipzig wurde ich noch ängstlicher gemacht, indem Felix Mendelssohn, der die Kölner Verhältnisse genauer kannte, mir nicht verhehlte, dass ich einen schwierigen Stand haben würde; als wir uns trennten gab er mir aus freiem Antrieb ein Empfehlungsschreiben an Franz Weber, den Führer meiner Gegenpartei, um wie er sich ausdrückte „*pro virili parte*“ für eine freundliche Aufnahme das seinige beigetragen zu haben. — Jetzt war es 9 Uhr Morgens und schon nach 6 Stunden sollte ich das Wahrzeichen von Köln „den Domkrahnen“ erblicken. In sehr unreiner Stimmung begann ich die Rheinfahrt, und selbst die mir hier zum erstenmal entgegentretenden Naturschönheiten vermochten meinen Unmuth nicht zu bannen, trotz der auf dem Schiffe herrschenden Fröhlichkeit, von der ich mich gleich anfangs auf einen Isolirschemel zurückgezogen hatte. Da plötzlich in der Nähe von Bingen sammelte sich auf dem Verdeck eine Schaar von 30 lebhaften Männern; aus einer grossen Kiste wurden Notenbücher hervorgeholt, ein langer hagrer Herr stellte sich ordinirend in die Mitte seiner Reisegefährten, und ich hörte Mendelssohn's damals neues Lied „Wer hat dich, du schöner Wald“, ganz trefflich vortragen. Nach Beendigung des Gesanges trat ich an einen der Mitwirkenden heran und bat um Aufschluss; es war die Mainzer Liedertafel unter ihrem Dirigenten Esser, welche zum belgisch-deutschen Concurs nach Brüssel eilte. Kaum hatte ich dem Manne gesagt wer ich sei, als ich mich plötzlich inmitten der fidelsten Gesellschaft befand, die mir einen Vorgeschmack beibrachte von dem, was rheinisches Leben und rheinische Herzlichkeit sei. Esser theilte mir gleich anfangs mit: wie er direkt durch Eschborn, dem bisherigen Kölner Theater-Kapellmeister, erfahren, dass er von Spielberger bereits entlassen sei; so war

mir denn schon eine schwere Sorge abgenommen und ich gab mich gern in solchem Kreise den Freuden der Geselligkeit hin. Als ich in Köln meinen neuen Bekannten Lebewohl sagte, wurde ich von ihnen — Esser und dem alten ehrwürdigen Schott an der Spitze — zum baldigen Besuch in Mainz aufgefordert. Im nächsten Sommer benutzte ich die Ferien zu einem Ausflug nach der Bergstrasse, und bei dieser Gelegenheit lernte ich in Mainz die lebenswürdige Schiffsmannschaft näher kennen, mit der wir Kölner dann im Jahre 1845 gemeinschaftlich mit den Coblenzer Vereinen in Coblenz das erste niederrheinische Liedertafelfest begingen. 1846 wurde das zweite gefeiert, bei welchem Eduard Mantius als Gast erschien und durch Reichardt's „Ich singe Lieb' und Wein“ das ganze Auditorium noch eben so enthusiastirte, wie vor 16 Jahren mit demselben Liede auf dem Jägerhof in Halle, als Klein, Reissiger und Schneider dort das Musikfest der vereinigten Elbstädte dirigirten. Im August 1847 befand sich Esser nicht mehr in Mainz; sein Nachfolger als Liedertafelmeister war Ernst Pauer, gleichfalls ein Lieblingsschüler Lachner's. Damals passirte eine Geschichte, die mir in Berchtesgaden wieder einfiel, als die Rede auf Reichardt und sein deutsches Vaterland kam; und nach der Aufzeichnung dieses Vorfalls will ich die Rückkehr zu Tristan und Isolden antreten.

Wir sassen im grossen Casinosaal zu Coblenz; das abendliche Fest wurde diesmal ausgezeichnet durch die Gegenwart des Oberpräsidenten, des kommandirenden Generals und der höchst chargirten Militairs und Civilbeamten. Unser Programm war vorher festgestellt: jede der drei Liedertafeln hielt einen Solovortrag und dann folgte ein gemeinschaftlicher Gesang (summa 4); diese Ordnung wiederholte sich dreimal (summa 12) und der dritte gemeinschaftliche Gesang, zugleich das letzte officiële Lied,

sollte das deutsche Vaterland sein. Die Gesellschaft war sehr animirt; die einzelnen Vereine hatten sich an geschmackvoller Auswahl der Nummern und an Präcision des Vortrages zu überbieten gesucht, wir hatten gut gegessen und noch besser getrunken, der hier immer vorherrschende Humor hatte sich durch die Anwesenheit fremder Standespersonen nicht unterdrücken lassen, und dem Programm gemäss gab ich als ältester Liedertafelmeister bereits das Zeichen zum Beginn der Schlussnummer. Da trat ein jüngerer Mann, der feurige Advokat Schmitz aus Mainz, als Redner auf und improvisirte eine Introduction zum deutschen Vaterlande, deren sich kein Mitglied der äussersten Linken zu schämen gebraucht hätte; er schloss seinen fulminanten Vortrag mit den drohenden Worten „dann aber wollen wir sehn, ob die deutschen Fürsten es noch wagen werden sich den berechtigten Wünschen ihrer Völker feindlich entgegen zu stellen“. Wenn auch erst ein Jahr später 1848 Alles möglich wurde, so schien doch schon 1847 fast nichts mehr unmöglich; nur das schien mir, dem Vorsitzenden, unmöglich: eine solche Brandrede, direct gerichtet gegen die als Gäste eingeladenen höchsten Behörden der Provinz, unbeantwortet zu lassen. Inmitten der allgemeinen Aufregung, die keineswegs durchweg freudig war, versuchte ich — auf gut rheinische Art — den Eindruck der Allocution durch einen carnevalistischen Syllabus zu dämpfen, und in dem Glauben die Ansicht der Majorität zu vertreten, erwiderte ich „dass natürlich jedem Manne seine politische Meinung unbenommen bleiben müsse; dass die des geehrten Vorredners wahrscheinlich auch von der Mehrzahl der Anwesenden gebilligt würde; in Erwägung aber, dass er dieselbe hier bei einem musikalischen Feste vorgetragen habe, könne ich den Wunsch nicht unterdrücken, dass bei den nächsten Kammersitzungen die Herren Abgeordneten

keine Debatten darüber aufwerfen möchten, ob die chromatischen Waldhörner im Stande wären die natürlichen zu ersetzen, und ob auf jenen der Klang der gestopften Töne eben so gut wie auf diesen hervorzubringen sei. Bis dahin und noch weiter wollten wir uns alle wie bisher als Brüder Eines Stammes betrachten, denen deutsche Sprache, deutsche Sitte und deutsche Kunst immerdar heilig bleiben müsse — und in diesem Sinne forderte ich die Liedertäfler auf, das deutsche Vaterland zu intoniren“. Es geschah natürlich mit sehr gemischten Empfindungen, und nach aufgehobener Tafelordnung begannen die lebhaftesten Discussionen über diesen Vorfall, währten bis zum lichten Morgen, und fanden erst ihren Abschluss eine Woche später in der Kölnischen Zeitung. So stand die Parthie *à quarante sept*; dann kam das Jahr 48 dazwischen, und seitdem haben die niederrheinischen Liedertafeln nicht wieder in Coblenz getagt.

III.

Zur bestimmten Stunde sass ich am Donnerstag Morgens im Parquet des Münchner Opernhauses und harrete der Dinge, die da kommen sollten. Ausser mir hatte sich nur eine kleine Schaar Auserwählter eingefunden, unter ihnen die Sängerin Sophie Förster, die Schauspielerin Mitterwurzer aus Dresden und der Componist Vierling aus Berlin, der von Italien heimkehrend hier die erste Bussstation für seine wälschen Sünden überstehen musste. Der Eindruck, welchen die mir aus dem Clavierauszuge schon bekannte Oper während dieser Probe auf mich machte, war kein günstiger, trotzdem dass die Musik jetzt bei der Instrumental-Beleuchtung erst in das rechte Licht gestellt wurde. Einzelne Momente packen; ich läugne z. B. nicht, dass der Schluss des ersten Aktes gewiss auf jeden, der die vorhergehenden Scenen aufmerksam mitangehört hat, überwältigend wirken muss. Aber es ist — wie so oft in Wagner's Opern — der Grashalm in der Wüste, welcher dem ermatteten Wanderer das dürftige grüne Plätzchen als reizend üppige Flur erscheinen lässt; es ist der Climax von der langweiligsten Unverständlichkeit bis zu einem leidlich klaren Gedanken, der uns diesen wie eine strahlende Sonne nach der rabenschwarzen Nacht hochwillkom-

men macht. Oder sollte das Brautlied im 3. Akt des Lohengrin, welches immer ein wohlthätiges Gefühl auf den Hörer ausübt, sollte es irgendwie bedeutender sein als hundert andre hübsche Motive in hundert andern Opern, die man als gesetzmässigen Tribut hinnimmt, welchen jeder Componist seinem Publikum schuldet, wenn er von diesem nicht der sterilsten Erfindungsgabe angeklagt werden will? Aber nach zwei vollen Stunden musikalischer Peinigung schlürfen wir das Tröpfchen Wasser durstig hinunter, und der ausgetrocknete Gaumen wähnt eine reiche Nektarquelle in sich aufzunehmen. Abspannender noch als der 1. Akt des Tristan erwies sich mir der zweite; ihm fehlt die Steigerung, welche in jenem die überstandenen Leiden momentan vergessen lässt; hier dagegen hängt sich Gewicht an Gewicht und die Wagschaale der Geduld sinkt immer tiefer; zuletzt befand ich mich in dem apathischen Zustande, welchen Eugen Sue als Seefieber der Schiffbrüchigen beschreibt: ich hätte meinen Nachbar Vierling anbeissen können, um nur dem gegenwärtigen status quo entrückt zu werden. Indess ist hier noch nicht der Platz die Wagnersche Opern-Composition ausführlicher zu besprechen; ich werde dies schliesslich in besondern Capiteln thun, und mich jetzt nur auf die Schilderung der Statt gefundenen Probe einlassen. Sie ging, wie wir uns auszudrücken pflegen, sehr glatt ab; nur einmal unterbrach Wager — vom ersten Logenrang aus — das Ensemble, um zu bemerken dass eine Figur in den Violinen nicht markirt genug oder (ich weiss es jetzt nicht mehr genau) zu sehr markirt gespielt worden sei; die hierüber mit dem Orchester gehaltene Conversation währte viel länger als nöthig war, weil der Componist sich, wie allgemein bekannt ist, sehr gern sprechen hört — leider aber geschieht dies in jener abmattenden Weise, deren Inhaber von ihren säch-

sischen Landsleuten selber mit dem *epitheton ornans* „Schwabbelhänschen“ bezeichnet werden (cha nee, nee cha, cha cha, nee nee, etc. *in infinitum*.)

Abgesehn von der Ungeheuerlichkeit der Tondichtung gewährte mir schon deren Ausführung das höchste Interesse; den Preis aber möchte ich dem Dirigenten, Hans v. Bülow, zuerkennen. Dieser ausgezeichnete Künstler führte die Kapelle und das Sängersonal mit wahrhaft bewundernswürdiger Sicherheit durch die Irrgänge der Wagner'schen Partitur, welche zwar vor ihm auf seinem Pulte lag, welche er aber so vollständig inne hatte, (die Partitur im Kopf — nicht den Kopf in der Partitur, wie gewisse Leute) dass er kaum einen Blick hineinwarf, dass er die Blätter oft erst umdrehte wenn die rechte Zeit und Stelle lange vorüber war, ja dass er einmal sogar bei nöthig gewordener Repetition den einzelnen Instrumenten ihre Einsätze nach den rückwärts zu zählenden Tacten bezeichnete, ohne darüber die Partitur um Rath zu fragen. Das nenne ich ein Werk (und welches Werk!) *in succum et sanguinem* aufnehmen, das heisst ein musikalisches Gedächtniss! Die Münchner Kapelle aber, seit Jahren durch Lachner eingeschult, spielte natürlich auch unter dem neuen Dirigenten so meisterhaft, mit einer solchen Reinheit der Intonation und solcher Feinheit der Nüancirung, dass ich den Mann beneiden mochte, der diese Künstlerschaar in's Treffen führen durfte. Ueber v. Bülow's körperliches Gebahren während des Dirigirens ist oft absprechend geurtheilt worden, und noch in neuerer Zeit habe ich eine in München erschienene photographische Karte gesehen, worauf er in verschiedenen lächerlichen Stellungen mit dem Taktstock in der Hand abgebildet ist. In wie fern diese Vorwürfe zutreffend sind weiss ich nicht, da ich ihn nie eine Opern-Aufführung, nur eine Probe, leiten sah; für

die Proben aber muss dem Kapellmeister jedwedes Manoeuvre gestattet sein, welches seiner Meinung nach dazu beitragen kann die vorgeschriebenen Intentionen zu verwirklichen — freilich nur in der Absicht um des Abends bei dem Publikum keinerlei Aufmerksamkeit mehr zu erregen; denn diesem darf er dann nur als ein verkörperter Metronom erscheinen, und zwar in jener noblen Form und eleganten Einfassung, worin Spontini ein Vorbild für alle Dirigenten war. Weicht Bülow von diesem Grundsatz ab und macht er in seinen Gestikulationen keinen Unterschied zwischen Morgen und Abend, zwischen Probe und Aufführung, dann braucht er freilich für den Spott nicht zu sorgen; aber seiner Befähigung zum musikalischen Heerführer thut das keinen Eintrag. — Und nun, wo soll ich Worte hernehmen um mein Erstaunen auszudrücken über die Leistungen des Solosänger-Personals? Vorläufig aber folgendes: im Spätsommer desselben Jahres traf ich auf der Brühl'schen Terrasse in Dresden einen bekannten norddeutschen Tenoristen, welcher seinen Ruf zum Theil der Darstellung Wagner'scher Rollen verdankt. Er war eben von München zurückgekehrt und ich fragte ihn desshalb, ob er sich nunmehr mit dem Studium des Tristan beschäftigen würde. Ganz entrüstet antwortete er mir „Muthen Sie mir zu, eine Bratschenstimme auswendig zu lernen?“ Gut gebrüllt, Löwe! und den Nagel auf den Kopf getroffen. Ja! eine Bratschenstimme. Und eine solche zu memoriren, obenein von diesem Umfang und von dieser Schwierigkeit -- dazu gehört, ausser dem stupenden Gedächtniss, ein eiserner Wille und eine grosse Ausdauer. Hinterher aber mit dem eingespeicherten Material dramatisch wirken zu wollen und mitunter auch Effect hervorbringen zu können — dazu gehört, ausser der künstlerischen Befähigung, eine unbedingte Hingabe an das Werk und ein naives Vertrauen auf die

Infallibilität seines Meisters. All' diese seltenen Eigenschaften fand ich vereinigt in dem Ehepaar Schnorr. Nicht etwa als wenn die Brangäne Deinet, Freund Kurwenal Mitterwurzer und König Marke Bausewein minder Vortreffliches geleistet hätten; aber ihre Parthieen sind weniger umfangreich als die Tristans und Isoldens; und Kurwenal nähert sich mitunter sogar dem Schlendrian, welcher, im Don Juan und Fidelio angebahnt, später von Weber, von Spohr und Marschner ausgebeutet wurde, so dass mir Mitterwurzer's Lösung der Aufgabe als die gelungenste erscheinen konnte, aus obigem Grunde freilich auch als die leichteste. Fräulein Deinet, deren schöne frische Stimme vortheilhaft abstach gegen Isoldens unsympathisches ermüdetes Organ, muss eine durch und durch musikalische Person sein, denn nur als solche konnte sie ihre sehr schwierige Bratschenstimme (*Viola secondo*) mit so grosser Sicherheit ausführen; eine ganz famose Memorie produzierte auch König Marke, der den pflichtvergessenen Tristan in einer Strafpredigt abkanzelt, welche im enggedruckten Clavierauszug volle Acht Seiten — netto 200 Takte langsamen Zeitmaasses — einnimmt. Aber was ist alles dies gegen die Riesenleistungen der beiden Hauptpersonen! Mir erscheint es immer noch unbegreiflich wie man es anfängt sich mit solcher Musik in solcher Weise zu identifiziren und sie auswendig zu lernen. Denn glaube doch niemand, dass Wagner im Tristan derselbe geblieben ist wie er sich uns im Tannhäuser gezeigt hat. Nein! hier liegt ein vollständiger Bruch mit der Vergangenheit zu Tage, und nur das Material, woraus beide Werke angefertigt sind „der Ton“ ist dasselbe geblieben; aber „die Tonsprache“ eine durchweg neue geworden, eine bis dahin unerhörte. Und so möchte man zweifelhaft werden, ob zum Verständniss solcher Schöpfungen eine bevorzugte Organisation des Gehirns und der Gehörsnerven noth-

wendig ist — oder ob es am Ende gar einen Mangel an echt musikalischem Sinn verräth, der gewisse Personen befähigt das für schön zu halten und es schön zu behalten, was unser einem nur Missbehagen erweckt. Dabei entsinne ich mich folgender Geschichte, welche mein Amtsvorgänger in Riga, der später in Petersburg engagierte Kapellmeister Keller, erzählte. Er hatte die grösste Noth um dem Bassisten Börner (bekannt unter dem Namen Kluckbörner, weil er im Fest der Handwerker excellirte) die Rollen einzustudiren; der Mann besass eine schöne Stimme, war viel in der Welt umhergereist und ahmte allerlei Gesangsmanieren nach — aber er war unmusikalisch gebildet oder musikalisch ungebildet, kannte weder Takt noch Tonart, und traf nicht eine Note. Keller warf ihm diesen jammervollen Zustand jeden Augenblick vor. Da kommt der Robert an die Reihe; Börner soll den Bertram studiren und Keller ist aus dem Häuschen über die täglich sich wiederholende Quälerei. Als nun in einer Probe das Duett des 3ten Aktes zum erstenmal versucht wird, singt der Kapellmeister seinem Bertram den gebrochenen verminderten Septimenakkord in der Triolenbewegung vor,



und will darauf resignirt die ganze Stelle streichen. Börner jedoch lässt sich die Fermate nicht nehmen, setzt an, und singt sie zum Erstaunen aller anwesenden Solisten ganz richtig nach. Siehst Du wohl, sagte er dann zu Keller, und da behauptest Du immer ich wäre nicht musikalisch! Ja lieber Freund, erwiderte ihm dieser, wenn Du musikalisch wärst, würdest Du das auch noch lange nicht getroffen haben. — Aber ich will nicht unge-

recht sein, selbst nicht im Scherz; denn Schnorr war doch eine musikalische Natur und ein Sänger von umfassender musikalischer Bildung nur Schade dass der geistigen Anstrengung welche ihm Tristan verursachte, selbst solche Kräfte unterliegen mussten; er starb wenige Wochen nach der letzten Aufführung dieser Oper am hitzigen Nervenfieber! So bescheide ich mich denn lieber vor der Hand dahin, dass mir der sechste Sinn zum Erfassen des für mich Unerfasslichen versagt ist, und will — wie der schwarze Ritter — meine Zeit abwarten.

Die Probe war zu Ende, und nun wurde ich Zeuge eines Vorfalls, den ich sonst nicht für möglich gehalten hätte. Wagner trat an den Souffleurkasten und sprach von der Bühne herab zur Kapelle mit einer vor Rührung fast zitternden Stimme: „meine Herren ich weiss nicht wie ich Ihnen danken soll denn das kann ich Sie versichern die ganze Probe hat mich auf's neue überzeugt es ist wirklich kaum zu glauben und da fehlte auch nichts na, mit einem Wort, Kinder ihr habt gottvoll gespielt!“ Nun sollte man doch meinen, wenn ein geehrter und geliebter Meister sich in solcher Weise an seine Jünger wendet, so müssten diese in Entzücken ausbrechen; denn wer jemals Gelegenheit hatte an der Spitze eines künstlerischen Vereins zu stehn — gleichviel ob Orchester, musikalische Gesellschaft, Singakademie oder Liedertafel — der weiss wie leicht es ist den *esprit du corps* zu wecken und durch ein paar gefällige Worte selbst die kühlsche Stimmung in wärmeres Gefühl zu verwandeln; und um wie viel mehr müsste dies der Fall sein wenn ein berühmter Feldherr von aufrichtigem Dank durchdrungen nach schwerem Kampf seine siegreichen Truppen anredet. Aber ich merkte schon während Wagner oben stammelte, welche Temperatur unten vorherrschend war. Die

Herren im Orchester hörten kaum hin und schienen vielmehr ungehalten darüber, dass die vierstündige Probe noch um einige übermässige Secunden verlängert wurde; wer seinen Hut bereits aufgesetzt hatte, nahm ihn nun gewiss nicht ab — die Violinisten packten ihre Geigen in die Kasten — die Clarinettisten schraubten ihre Instrumente auseinander — die Flötisten fuhren mit ihrem Putzer in die Blasröhre hinein — die Posaunisten entledigten sich der im Blech angesammelten Flüssigkeiten — zwei mit dem Rücken nach der Bühne stehende Herren hatten sich ohrenzischelnd eine wichtige Neuigkeit mitzutheilen; und alles dies geschah so offenkundig *sans gêne* als wenn da oben gar nichts passirte. Der Erfolg jener Soloscene war mir daher gleich anfangs zweifelhaft; aber dass sie ein so vollständiges *fiasco* machen würde, hatte ich doch nicht erwartet. Mindestens das *decorum* glaubte ich, würde man retten und ein kleines Beifallsgemurmel loslassen. Nichts von alledem. Wagner zog ab, als hätte er vor Steinen gepredigt — kein Dank, kein Gruss, Nichts! Und so überzeugte ich mich denn, dass die Virtuosität, mit welcher die Kapelle ihre schwierige Aufgabe executirt hatte, doppelt hoch anzuschlagen sei, da der Eifer für das Gelingen des Werkes nicht aus Neigung zu demselben sondern nur aus Pflichtgefühl entsprungen war. Es ist möglich, dass die Ansichten in diesen Münchner Kreisen jetzt andere geworden sind; damals aber stand das orchestrale Thermometer auf dem Gefrierpunkt, und der Standpunkt des Orchesters sank dadurch nicht in meiner Achtung.

Als ich nach vierstündiger Anstrengung wieder frische Luft schöpfen konnte, traf ich draussen vor dem Theatergebäude einen Berliner Musiker, Schüler der Instrumentalklasse, welchen man für die Tenorposaune verschrieben hatte, weil in München wunderbarer Weise kein taugliches Subjekt dafür aufzutreiben

gewesen. Er gestand mir, dass er noch heute bei der achten Probe niemals wisse ob er richtig oder falsch blase; ich tröstete ihn damit, dass es bei dieser Musik auf eine Stufe höher oder tiefer gar nicht ankäme, und dass jedes Intervall, welches ihm dissonirend und hinterher unaufgelöst erschiene, ein sogenannter Halteton sei, über dessen Berechtigung die Gelehrten zwar noch nicht einig wären, der aber durch allerneueste Praxis bereits die Ehrenbürgerschaft erlangt habe.

Am Abend desselben Tages genoss ich im vorstädtischen Theater eine Parodie von Tristan und Isolde, unter dem Titel Tristanderl und Süssholde; gränzenloser Unsinn, der obenein meine patriotischen Gefühle beleidigte, da alle nicht auf Wagner bezüglichen Pointen nur aus Schimpfreden gegen Preussen bestanden. Aber die Musik enthielt herrliche Momente; und wenn das dankbare Vaterland seinem Richard nächster Tage das schuldige Standbild errichtet — etwa in der Weise wie die zunächst dem Museum postirte Gruppe Wredow's auf der Berliner Schlossbrücke — dann darf die Victoria, welche den sterbenden Krieger himmeln trägt, in der Person von H. Rauchenecker, dem Componisten der Parodie, nicht fehlen; statt der Lorbeerpeitsche aber gebe man ihm eine *battuta* in die Hand. Es ist nur der Deutlichkeit wegen!

IV.

Und nun nach Paris, wo ich nach 7jähriger Abwesenheit wieder in's hotel de Bade auf dem boulevard des Italiens einrückte. Der gastliche Hof hatte sich inzwischen — während der sieben offenbar fetten Jahre — so vergrössert, dass ich erst nach einigen Tagen von der Mithausgenossenschaft des Professors Gropius und des Oberinspectors Daubner Kunde erhielt. Regisseur Hein, welcher gleichfalls von Berlin herübergekommen war um sich das scenische Arrangement der Afrikanerin anzusehn, wohnte ganz in der Nähe; und so bildeten damals diese vier genannten Spree Athener eine compacte Masse, welche allabendlich ihre Theaterexcursionen gemeinschaftlich ausführten, noch verstärkt durch Operndirector Salvi aus Wien und den Schauspieler v. Stranz aus Dresden, der seinen Chef Herrn von Könneritz als Adjutant begleitet hatte. Durch die Güte des Musikverlegers Brandus erhielten wir jederzeit den Bedarf an Eintrittskarten und brauchten uns weiter um nichts zu kümmern — eine vorzügliche Einrichtung, für welche ich nachträglich dem lebenswürdigen Manne besten Dank sage.

Es ist 7 Uhr 15 Minuten und Heini tritt an's Dirigentenpult der grossen Oper (*théâtre impérial de l'opéra*). Sein Taktstock hat

mindestens die Länge eines Violinbogens — ländlich sittlich — es sieht nicht hübsch aus, aber es hört sich Alles eben so gut an als wenn er um die Hälfte kürzer gewesen wäre. Am Vormittag hatte ich den Clavierauszug der Afrikanerin durchgeblättert mich über Sujet und Text in's Klare zu setzen, und die Musik desto ungestörter auf mich einwirken zu lassen. Man muss vorweg in dieser Oper von aller historischen Wahrheit abstrahiren und den Namen des Helden sammt seinen ethno-geographischen Reflectionen als überflüssig bei Seite schieben. Ein Vasco de Gama und dessen Richter, die von ihrem Zeitgenossen Christoph Columbus fortwährend so sprechen als wäre dieser ein Held, welcher einige Jahrhunderte vor ihnen gelebt — das ist denn doch selbst für Scribe zu stark; aber warum lernen wir auch in der Schule so viel Geschichte! Darüber also sehe man hinweg, so bleibt immer noch eine lyrische Tragödie, die allen theatralischen Kräften: Darstellern, Sängern, Regisseur, Maler, Maschinist und Orchester vollauf Gelegenheit giebt, sich in einer das Publikum ansprechenden Weise geltend zu machen. Der Held des Stückes ist zwar ein schwankes Rohr; aber sein Abspringen von Inez zu Selika, von Selika zu Inez, und wieder hin und zurück zwischen Liebe und Dankbarkeit, ist mir doch natürlicher vorgekommen als die Handlungsweise Tannhäusers, der die Holle Venus, die Jungfrau Maria und die Fürstin Elisabeth in einer unmotivirten und viel krasserem Weise durcheinander mélirt; wesshalb auch Wagner mit Recht in seiner über die eigne Oper veröffentlichten Denkschrift behauptete, dass eine charaktervolle Darstellung des Ritters Tannhäuser die grösste und schwierigste Aufgabe wäre, welche bis dahin einem Sänger gestellt worden. — Die Afrikanerin ist jetzt schon zu bekannt, als dass ich mich einer Analyse des Textes zu unterziehen brauchte; nur den vortrefflich gezeich-

neten Charakter der Selika möchte ich hervorheben, und im Allgemeinen noch bemerken, dass jede Leidenschaft der Seele und jede Richtung des Gefühls in dieser Oper glänzend vertreten ist, und dass der Componist also auf das allereigenste Gebiet der Tonkunst angewiesen war. Der Schiffbruch im 3ten Akt ist überflüssig, ebenso überflüssig als der Schlittschublauf und der Sonnenaufgang im Propheten; aber ist desshalb der Prophet kein meisterlicher Operntext? Wenn Lohengrin's Schwan nicht auf einem Jahrhunderte später erst entdeckten Seewege von Indien nach Holland in die Schelde einzöge, hinter sich her eine Wasserdroschke, auf welcher stehend der Ritter die kleine Tour um Afrika herum verübt hat, wenn dieser Schwan nicht wirklich erschiene, so liesse der ganze erste Akt des Lohengrin (von der Musik ist hier nicht die Rede) seine Flügel hängen. / Und wenn der Maschinist im „Rheingold“ die Flussdekorationen nicht nach der ausschweifenden Idee des Componisten herstellen kann, so ist die Oper für die Bühne unmöglich. Wenn aber im Propheten die Eisbahn und das elektrische Licht aus dem 3ten Akt herausgestrichen würden, so bliebe noch immer ein ergreifendes Scenarium. Läppische Accessorien mit der Hauptsache amalgamiren, heisst noch nicht ein künstlerisch Ganzes bilden; das wohlgegliederte Ganze dagegen mit Lappalien zu verbrämen, kann dem gesunden Organismus keinen Schaden zufügen.

Die Pariser Aufführungen (ich habe deren zwei angehört — angesehen nur die erste, denn das zweitemal sass ich mit dem Clavierauszug im Hintergrund einer Prosceniums Loge) waren ganz vortrefflich; die Kapelle überraschte mich weniger — auch stand ich noch unter dem Eindruck der virtuoson Leistung des Münchener Orchesters, welches im Tristan ungleich grössere Schwierigkeiten zu überwinden hatte als das Pariser in der Afri-

kanerin. Wunderschön sahen die vier nebeneinander postirten Harfen aus, obwohl ich sie für einen Sandindieaugenstreuenden Luxusartikel erklären muss. Forte und Piano wurden von allen Instrumenten sehr sauber schattirt, ohne übertriebene Nüancen — wie dergleichen Mätzchen von allen untergeordneten Dirigenten vorgesucht werden um sich bei dem *profanum vulgus* der Hörer geltend zu machen; denn die Ausführung dynamischer Grade ist nicht nur die allerleichteste Aufgabe, sondern zugleich auch das blendendste Mittel die fehlenden höheren Eigenschaften eines Kapellmeisters zu verdecken. Heint, wie gesagt, bedurfte dessen nicht; sein Aug' und Ohr waren überall, um nöthigenfalls zu orientiren oder zu rectificiren — dies bleibt die Hauptsache! Das Ensemble liess nichts zu wünschen übrig, und die Selika Saxe (jetzt Sass) die Inez Battu, Vasko Naudin und Nelusko Faure sangen und spielten meisterhaft. Im scenischen Arrangement haben wohl alle deutschen Bühnen genau die Pariser *mise en scène* befolgt, und sind nur durch mehr oder minder gelungenen Schiffbruch von einander abgewichen; was unser Berliner Schiffszimmermann nicht wie der Darmstädter und Leipziger erreichen konnte, das hat der Regisseur durch die grossartige Gruppierung des malerischen Schlusstableau's hundertfältig ersetzt. Die Musik anlangend, in so fern sie das Scenische beeinflusst, so hatten wir hier in Berlin zwei Abweichungen vom Original, die ich beide nicht gut geheissen habe, leider aber nicht hintertreiben konnte. Die Eine im 3ten Akt: Nelusko schläft auf dem Verdeck, und sein träges Erwachen und demnächst Erspähen der Situation etc. ist von Meyerbeer zu einer musikalischen Malerei benutzt worden; diese geht hier spurlos verloren und das Instrumentalspiel verlängert nur unnöthig die Scene, weil Nelusko — sobald sich die Schiffsmannschaft nach dem Gebet auf ihre Posten begeben hat —

ohne weiteres und ohne vorher sichtbar gewesen zu sein, an den Hauptmast tritt und nun abwartet bis die jetzt ganz unpassende Musik vorüber ist. Die Andre im 4ten Akt: Wenn in dem grossen Festzuge die Steigerung das *fortissimo* erreicht und gleichzeitig die *banda* auf der Bühne zu der Tanz- und Marschmusik im Orchester hinzutritt, dann (und nicht einen Moment eher) erscheint Selika, und alles Volk wirft sich in den Staub. Diese übrigens ganz selbstverständliche Ausführung ist (ebenso wie die frühere) in der Partitur genau vorgeschrieben; ich habe sie aber trotz mehrfacher Reclamation nicht erlangen können, wahrscheinlich weil damals die einheitliche Leitung der musikalischen Angelegenheiten noch nicht begründet war. Jetzt wäre das anders!

Am Tage nach der zweiten Vorstellung hatte ich im Lokal von Brandus eine Zusammenkunft mit Heidl, der mir — *vis à vis* der Originalpartitur — sehr interessante Aufschlüsse über das Werk mittheilte. Man vergesse doch nicht dass Meyerbeer dasselbe unvollendet oder vielmehr ungesichtet hinterlassen hat; dass Fétis und Heidl aus den vielfachen Varianten (z. B. Vier verschiedene Lesarten für zwei Takte) diejenige herauszusuchen hatten, welche ihnen am meyerbeermässigsten klang; dass sie über Wiederholungen und Kürzungen, welche der Verstorbene oft noch während der letzten Theaterprobe anordnete, in diesem Fall selbstständig schon vor der ersten etwas bestimmtes disponiren mussten, u. s. w. — Heidl versicherte mich dass die Dechiffirung der Partitur des dritten Akts mehr Zeit und Mühe gekostet habe als die der vier andern Akte zusammen genommen; namentlich ist das Duett zwischen Vasco und Don Pedro immer wieder von neuem geformt und umgeformt worden, ohne noch jetzt genügen zu können. Als ich auf meiner Rückreise den alten Fétis in Brüssel besuchte um sein Gutachten über die von mir für Deutschland intentionirten

Coupüren zu vernehmen, bestätigte er dass die Aufstellung dieses Meyerbeer'schen Torso eine Riesenarbeit gewesen sei, was ich nach Kenntnissnahme der Original Partitur sehr gern glauben will.

Auf den Wunsch des Directors Salvi einigten wir beide uns, nach der zweiten Vorstellung, in fast dreistündiger Conferenz über die gleichmässig für Berlin und Wien anzunehmenden Kürzungen der Oper. Bei dieser Gelegenheit lernte ich den musikalisch gebildeten und intelligenten Mann näher kennen, der wohl ein besser Loos verdient hätte als ihm zu Theil geworden. Schon damals machte in den Wiener Blättern ein Vorwurf gegen ihn die Runde, welchen ich jetzt ebenso wenig verstehe wie früher „man vermisse in seiner Repertoire-Anordnung den rothen Faden, die Tendenz der Leitung sei nicht erkennbar, es herrsche kein Plan in der Folge der Opernvorstellungen“. Lauter Unsinn, ästhetisches Geschwätz überspannter Kritiker, die nichts von der Praxis verstehn. Salvi hat es gemacht wie jeder gute Theaterlenker es machen muss und nicht anders machen kann: er sorgte für möglichst bunte Abwechslung. **Armida, Barbier, Don Juan, Fidelio, Hugonotten, Joseph, Lohengrin, Margarethe, Postillon, Troubadour** (Gluck, Rossini, Mozart, Beethoven, Meyerbeer, Mehul, Wagner, Gounod, Adam, Verdi) dazwischen vier Ballets. Nicht wahr? das ist für 14 Tage ein Repertoire, womit alle Theile zufrieden sein können, und noch dazu alphabetisch geordnet, (A. B. D. F. H. J. L. M. P. T.) ach wie hübsch! Aber nun wird die dramatische Sängerin heiser; **Armide, Don Juan, Fidelio, Hugonotten und Lohengrin** fallen also fort, und dafür treten ein: **Maurer, Czaar und Zimmermann, Fra Diavolo, Johann von Paris und Wasserträger**. Jetzt ist die ganze Geschichte über den Haufen geworfen und der Direktor zufrieden wenn er in 14 Tagen statt 7 grosser und 3 kleiner Opern Acht kleine und Zwei grössere

(Margarethe und Troubadour) geben kann. Oder eine Soubrette hat sich dienstunfähig gemeldet; zum Glück besitzen aber die Primadonna und der Heldentenor Riesenkräfte und verarbeiten statt der angesetzten fünf grossen Opern *netto* Acht Stück *dito*. Wo bleibt nun wieder die Abwechslung und die Geschmacksrichtung *inclusive* Geschmacksbildung? Das ist noch nicht genug; denn nun kommen von oben herab berechnigte und zu berücksichtigende Wünsche, oder von unten herauf Eigensinn und Privatverhältnisse, die den mühsam berechneten künstlichen Bau im Augenblick zerstören. Diese Schönrednerei über die wöchentlichen Programme des Theaters ist das müssigste Raisonement, welches gewisse Kritiker loslassen können; die möglichst bunte Abwechslung des Repertoir's liegt im Interesse aller dabei Betheiligten, und Salvi war ein viel zu gescheuter Mann als dass er andere Wege eingeschlagen hätte. Aber gegen Contraktbruch, Krankheiten oder Todesfälle der Mitglieder kann sich kein Direktor schützen, und mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens. Wer an der Spitze eines Kunstinstitutes steht, sündigt nur dann gegen das Publikum, gegen Kunst und Künstler, und gegen sich selbst — wenn er seine Privatneigungen maassgebend werden lässt, gleichviel ob sich dies in der Bevorzugung einzelner Mitglieder seiner Anstalt oder einzelner Autoren (natürlich also auch in der stiefväterlichen Behandlung anderer) dokumentirt; dadurch geräth das Repertoir leicht in Gefahr einseitig zu werden, und die exclusive Classizität ist eben so verdamulich als der exclusive Romantismus; die Verbannung aber des Gounod'schen Faust — weil angeblich ein Frevel gegen Goethe — auf einer Bühne, wo Rossini's Tell (Schiller) und Bellini's Montecchi (Shakespeare) gegeben werden, gradezu lächerlich. Die zweite Sünde, welche der Chef einer solchen Anstalt begehn kann, ist: wenn er nicht

Alles, was er bringt, in möglichster Vollendung präsentiren lässt; auch die kleinsten Rollen müssen anständig besetzt sein, und was sich für Wolters Dorftheater schickt — ist deshalb noch nicht für Königs Hoftheater passend. Dies alles und andres dazu gehörige habe ich mit Salvi zum öftern in Paris besprochen; und da ich die Verhältnisse der Wiener Hofoper sehr wohl kenne, so wusste ich auch dass der Mann eben so handelte wie er dachte. Hat ihn dennoch das Geschick der meisten Kärnthnerthor Theaterdirektoren ereilt (in noch nicht 20 Jahren gab es deren Vier: Cornet, Eckert, Salvi, Dingelstedt — dazwischen *interregnum* der Regisseurs und Kapellmeister!) so freue ich mich wenigstens hier ihm eine Ehrenerklärung gegeben zu haben; und darf dies um so unbefangener, da ich weder vor noch nach unsrer Pariser Zusammenkunft jemals mit ihm in Verbindung gestanden. Gleichzeitig war es mir aber eine erwünschte Gelegenheit mich allen, namentlich aber den Lesern der nächsten Kapitel, immer wieder als einen Kritiker darzustellen, der jede Kunsterscheinung vorzugsweise vom Standpunkt des Praktischen Musikers beurtheilen will, ohne desshalb andre Auffassungen als unnöthig oder gar als unmöglich zurückzuweisen.

V.

Und ich habe Ihnen nur noch die kleinste Hälfte
von dem gesagt, was ich Ihnen sagen muss.

Aus Lessing's „Freigeist“ IV., 3.

So hatte ich denn binnen acht Tagen die zwei bedeutendsten Erscheinungen der damaligen Opernsaison „Tristan und Isolde“ und „die Afrikanerin“ gehört. Betrachten wir nun vergleichsweise diese beiden Werke, so ist zunächst Wagner's und seiner blinden Verehrer Ausspruch zu beurtheilen, nach welchem (um Alles in Allem mit Einem Wort zu sagen) „die Wahrheit des Ausdrucks“ als neue und erste Richtschnur jeder dramatischen Composition von ihm aufgestellt worden sei. Aber genau dasselbe hat schon Ritter Gluck vor so und soviel Jahren in seiner dedikatorischen Vorrede zur Alceste behauptet, damals im Kampf gegen den in Paris allmächtigen Piccini und dessen Anhänger — also vollständig berechtigt, während Wagner gegen Windmühlen kämpft. Denn, um mit den französischen Componisten anzufangen, von Lully und Gretri bis Auber und Gounod hinab sind sie nie in dem Irrthum befangen gewesen, dass dramatische Musik nur leerer Sinnenkitzel zu sein brauche; was aber Gluck gesagt und

gethan, das ist für seine Pariser Nachfolger in der grossen Oper nicht verloren gegangen und gipfelte in den Meisterwerken Mehul's, Cherubini's und Spontini's. Die italienischen Componisten folgten zwar anfangs, unbekümmert um das wider sie ausgesprochene Anathem des deutschen Ritters, dem Beispiel ihrer Altvordern, und der letzte grosse Ausläufer dieser Schule, Rossini, war nur ein moderner Piccini — bis er sich im Tell zu emancipiren suchte von seinen früheren, immer gleich talentvollen und doch oft so sinnlosen Manieren. Unter seinen Nachfolgern blieb der, meiner Ansicht nach, sehr überschätzte Bellini zum Theil noch dem alten Schlendrian getreu; aber schon Donizetti schwankte, und vollends der mit Unrecht oft verkettzte Verdi ist bereits lange auf andern Wegen als die Legion seiner wälschen Vorgänger. Gegen wen also donnert Wagner eigentlich los? Gegen die Franzosen, welche „die Wahrheit des Ausdrucks“ durchweg zu erreichen suchten, ohne dieselben Mittel gebrauchen zu müssen wie der Componist von Tristan und Isolde? Oder gegen die Italiener, welche jetzt auch von jener Opernsetzkunst abgewichen sind, deren Repräsentant früher Piccini und zuletzt Rossini war? Oder gar gegen die Deutschen? In diesem Fall möchte ich doch den Namen eines vaterländischen Componisten kennen lernen, der nicht unbedingt die Absicht gehabt hätte, in seinen Opern „die Wahrheit des Ausdrucks“ über jeden andern Effect zu setzen. „Die Wahrheit des Ausdrucks“ ist Aller Ziel gewesen aber freilich besteht ein himmelweiter Unterschied zwischen Ziel erreichen und Ziel erstreben; selbst wenn gleiche Wege eingeschlagen werden, kann ein X** (der Setzer substituirt hier nach Belieben den Namen irgend eines mit sogenannter Kapellmeistermusik behafteten deutschen Componisten) kann ein X** stecken bleiben, wo ein Wagner triumphirend vorüberzieht. Der Donner-

keil, welchen der jetzt am Luzerner See thronende *Jupiter tonans* schon vor Jahren schleuderte, war vorzugsweise gegen Einen gerichtet, und grade dieser Eine ist derjenige, welcher die Musik **wie es Mozart gethan hat** für eine Allgemeine Sprache erklärte, und welcher unbekümmert um spezifisch französische, italienische oder deutsche Anschauungen mit dem Grundsatz „*mundanus sum*“ dem Eklektizismus huldigte, alle Fesseln der Nationalität abstreifte und dagegen nur das absolut Menschliche in Anspruch nahm: Meyerbeer. Hört die Meute rasen! steinigt ihn! Afrikanerin und Don Juan in Einem Athem! Gemach, gemach, ihr Herren. Wie eine dialektfreie Aussprache die einzig richtige ist — obwohl selbst im provinziellen Jargon grosse Gedanken und andererseits auch im feinsten Styl die grössten Trivialitäten ausgedrückt werden können — so halte ich in der Musik, vorzugsweise aber in der dramatischen, die Verschmelzung der nationalen Elemente als die höchste Aufgabe, eine Aufgabe, die bis jetzt nur Mozart vollständig gelöst hat; von allen Neueren aber ist ihrer Lösung der verstorbene Meyerbeer am nächsten gekommen. Möge man in seinen Opern mancherlei Gemeinplätze, verfehlte Anläufe, unwürdige Concessionen, mitunter sogar überspannte Forderungen an Gesangkunst, welche bei einem solchen Meister doppelt schmerzen — möge man all' diese Fehler heraussuchen die ungeheuren Erfolge seiner Werke hat er jedoch nicht etwa diesen Mängeln (welchen ja trotzdem das grosse Publikum zujauchzte) sondern dem überwiegenden Vorzuge zu danken, dass er in einer allgemein verständlichen kosmopolitischen Tonsprache redete. Von diesem Gesichtspunkte betrachtet, hört denn auch jeder Vergleich zwischen Tristan und Afrikanerin auf.

Aber bei aller Verschiedenheit zweier grossen dramatisch-musikalischen Werke werden doch die Ingredienzien der Oper

ewig dieselben bleiben: Handlung, Text, Musik, und in letzterer: Melodie, Harmonie, Rhythmus, Formation, Deklamation und Instrumentation. Prüfen wir nun wie diese Ingredienzien von dem Erfinder des Kunstwerks der Zukunft, im Gegensatz zu allen übrigen dramatischen Componisten, bei seinem Tristan benutzt worden sind.

Da ist also zunächst **die Handlung**, die Fabel, das Sujet. Es muss ein interessanter Stoff sein, dessen Hauptmomenten eine lyrische Natur inwohnt, mit spannender Verwicklung und naturgemässer Entwicklung. Diese Forderung hat seit Metastasio, dem ältesten renommirten Operndichter, gewiss ein jeder Tonsetzer an seinen Librettisten gestellt; es ist noch niemals einem Componisten in den Sinn gekommen, ein Libretto zu wählen, welches diese ganz selbstverständlichen Bedingungen nach seiner Ansicht nicht erfüllt hätte. Erfüllt sie nun etwa Wagner im Tristan? Mir ist noch nie ein langweiligeres Textbuch vorgekommen. Ein Paar, welches sich in stolzer Verachtung von Grund aus hasst, dann aber durch einen von beiden Seiten unfreiwillig statt des Todesbechers genommenen Liebestrank in heisser Gluth zu einander entbrennt; ein im *rendez-vous* überfallener und an empfangener Verwundung darnieder liegender lamentirender Held, welcher von jenem Phiolenstrohfeuer verzehrt in den Armen der ihm nacheilenden gleichfalls sich immer noch mit dem Goldwasser der Brunst herumschleppenden Geliebten endlich verscheidet, das Alles mag für einen Apothekergehülfen und Chirurgus sehr interessant sein und ihren Appetit reizen; aber für jeden andern, der dies ganz unverschuldet sich entgegenzappelnde Pärchen langsam absterben sieht, ist es im höchsten Grade geschmacklos. Die rasenden Ausbrüche tollsten Liebeswahnsinns und höchster Verzweiflung nicht als seelische Zustände, sondern nur als kör-

perliche durch einen Liqueur erwirkte Aufwallungen drei ewig lange Acte hindurch mitansehn müssen — das überschreitet *licentiam poeticam*; und das Sūjet zur Afrikanerin ist gegen solchen Missbrauch aller menschlichen Gefühle eine reiche Fundgrube von wahrer Empfindung und natürlichem Zusammenhang, trotz seiner schon im vorigen Capitel gerügten historischen Versehen, trotz seiner ethnographischen Unklarheiten und überflüssigen Zuthaten.

Der Text zur Afrikanerin — es soll jetzt nur von den Worten die Rede sein — ist sicher kein poetisches Meisterwerk, und ich zweifle dass Corneille und Racine sich um solche Autorschaft gestritten haben würden; aber darum brauchte sein wirklicher Verfasser, der alte Scribe, sich dessen wahrlich nicht zu schämen. Denn das Libretto enthält gesunde Gedanken, deren sprachliches Gewand (man urtheile nicht nach der deutschen Uebersetzung) für mehr als nur „metrische Prosa mit Endreimen“ gelten darf; es ist durchweg in natürlich fließender Sprache und wohl lautenden Versen geschrieben, und an einigen Stellen, wie z. B. in der Ballade vom Adamastor, und in Selika's grosser Schlusscene erheben sich Sinn und Wort zu wirklicher Poesie. — Und nun der Text zu Tristan und Isolde! Wagner ist ein grosses dichterisches Talent; das soll ihm niemand absprechen. Um jedoch ein grosser Dichter zu sein, müsste er auch guten Geschmack und feines Gefühl besitzen; diese beiden Eigenschaften vermessen wir aber schmerzlich in seinen Arbeiten. Für Leser, welche das in Rede stehende Werk nicht kennen, folgen hier zwei schlagende Beispiele aus älterer Zeit. Wenn Lord Kockburn im Fra Diavolo die deutsche Sprache in englischer Weise radebrecht, so will er doch damit zeigen dass ihm die italienische Sprache schwer fällt, denn diese wird ja eben auf deutscher Bühne durch die deutsche

Sprache repräsentirt; beginnt er aber dazwischen wirklich italienisch sprechen zu wollen (*che mi riportate i miei diamantini*) so ist dies ein ergötzlicher Unsinn, über den man in der komischen Oper lacht. Wenn nun im Rienzi auf deutscher Bühne von Anfang bis zu Ende deutsch gesungen wird, so repräsentirt natürlich dies Deutsch die italienische Sprache; fängt aber der Tribun plötzlich an wirklich italienisch zu intoniren (*santo spirito cavaliere*) so mag er noch so ritterlich zu Ross sitzen er ist doch nur ein verkleideter Lord Kockburn, ein Clown, der sprachliche Witze reisst und obenein auf den italienischen *cavaliere* noch deutsche Reime macht: Ehre, Heere, Meere, Wehre u. s. w. Das nenne ich Mangel an gutem Geschmack. Und ebenso: wer im Tannhäuser die Fürstin Elisabeth ihre langentbehrte Sängerhalle begrüßen lässt mit den Worten „wie jetzt mein Busen hoch sich hebet, so scheinst auch du mir stolz und hehr“, der sündigt gegen den guten Geschmack und gegen das feine Gefühl. Aber was Rienzi, was Tannhäuser! der echte Wagner, nicht der Componist allein sondern auch der Dichter, zeigt sich erst im Lohengrin, und mehr noch im Tristan, und weit mehr noch in den Meistersingern, und am allermeisten im Rheingold u. s. w. Und so werden wir von einer Stufe der Vollkommenheit zu immer vollkommenerer gehoben. Vor der Hand aber bleiben wir bei Tristan stehn und fragen ganz erstaunt: ist das Poesie? ist das deutsch? hat das überhaupt einen Sinn?

Blumenlese aus dem ersten Akt: Befehlen liess dem Eigenholde Furcht der Herrin ich, Isolde. (d. h. ich, Isolde, lasse dem Starrkopf befehlen er möge vor mir, seiner Herrin, Ehrfurcht haben.) Ich ruf's, Du sag's und grollten mir tausend Frau Isolden. (mit dem weechen t.) Der Wunde, die ihn plagte, getreulich pflag sie da. (warum denn nicht durchweg in mittelalterli-

cher Sprache? was soll der eine Fetzen?) So dank' ich Geringes Deinem Herrn, rieth Dir sein Dienst Unsitte gegen sein eigen Gemahl? Sitte lehrt, wo ich gelebt: zur Brautfahrt der Brautwerber meide fern die Braut. Aus welcher Sorg'? Fragt die Sitte. Da Du so sittsam, mein Herr Tristan, auch einer Sitte sei nun gemahnt. (Hier endlich blieb der Dichter sitzen — schade, dass es nicht in derselben Weise ein Weilchen fortgeht. Und solche Wortspielerei muss auch komponirt werden!) Ich pflag der Wunden dass den Heilgesunden rächend schlug der Mann, der Isolden ihn abgewann. (Den Heilgesunden, nach der Analogie von Heilgehülfen erster Klasse.) Des Schweigens Herrin heisst mich schweigen: fass' ich, was sie verschwieg, verschwieg ich was sie nicht fasst. (Wer das fasst verschweig' es nicht. Und dazu Musik!) **Tristan's Ehre höchste Treu! Tristan's Elend kühnster Trotz! Trug des Herzens, Traum der Ahnung! Ew'ger Trauer einz'ger Trost; Vergessens güt'ger Trank, Dich trink' ich sonder Wank. (Trockne, Trine, tragischen Trostes trübe Thränen etc. Unsterblicher Grünspan aus Angely's List und Phlegma.)**

Blumenlese aus dem zweiten Akt: Wie lange fern! wie fern so lang! wie weit so nah! so nah wie weit! O Freundesfeindin böse Ferne! träger Zeiten zögernde Länge! O Weit' und Nähe, hart entzweite! holde Nähe, oede Weite! (Dies ist offenbar nachgebildet dem rheinischen Carnevalsliede mit dem herrlichen Refrain: hinten vorn wie höher, ja hinten vorn wie höher.) Von Seite 111. des Clavierauszugs mit Isoldens Worten „in Frau Minne's Macht und Schutz bot ich dem Tage Trutz“ beginnt nun ein gar ergötzlich Wortturnei in Schimpf und Ernst zwischen Tristan und Isolden; Objekt des Streites sind die beiden Begriffe „Tag und Nacht“ welche folgendermaassen verarbeitet werden:

„Dem Tage, dem Tage! dem tückischen Tage etc.
Könnt' ich die Leuchte dem frechen Tage verlöschen etc.
War's nicht der Tag, der aus ihm log etc.
Der Tag, der Tag, der Dich umgliss etc.
In lichten Tages Schein, wie war Isolde mein etc.
Was log der böse Tag Dir vor?
Der Weltenehre Tagessonne etc.
Was dort in keuscher Nacht dunkel verschlossen wacht,
Von des Tages Schein betroffen lag mir's da schimmernd offen.
Der Neid, den mir der Tag erweckt etc.
O eit'ler Tagesknecht etc.
Den in des Tages falschem Prangen
Im tiefsten Herzen hell ich hasste etc.
Wenn in des Tages Scheine etc.
Dem Licht des Tages wollt' ich entfliehn.
Da erdämmerte mild erhab'ner Macht
Im Busen mir die Nacht,
Mein Tag war da vollbracht.
Dass dir von neuem die Nacht versank
Dem einzig am Tode lag,
Den gab er wieder dem Tag!
Das Wunderreich der Nacht
Scheucht' es des Tages täuschenden Schein.
Doch es rächte sich der verscheuchte Tag;
Was dir gezeigt die dämmernde Nacht,
An des Tagsgestirnes Königsmacht
Musstest du's übergeben.
O nun waren wir Nachtgeweihte!
Der tückische Tag etc.
Wenn die Nacht den Blick geweiht etc.

Vor des Todes Nacht liebend erschaut etc.

Des Tages Lügen etc.

In des Tages eitlen Wähnen etc.

Das Sehnen hin zur heil'gen Nacht.“

In solchem Gequassel und Gequatsche nudelt sich das Duett von Seite 111 des Clavierauszugs bis Seite 135. Vorläufig (denn die ganze Scene des Liebespaares dauert von Seite 105 bis 155, und wird nur einmal unterbrochen durch den 32 Takt langen Mahnruf Brangänens) schliesst es mit den schon berühmt gewordenen Stammbuchversen: „Selbst dann bin ich die Welt; Wonnehehrstes Weben, Liebeheiligstes Leben, Niewiedererwachens wahnlos hold bewusster Wunsch!“

Blumenlese aus dem dritten Akt, nur um zu zeigen wie Wagner die Sprache in Knittelreimen zu misshandeln wagt: Mit hell erschlossenen Augen muss ich der Nacht enttauchen. — Dies furchtbare Sehnen, das mich sehrt; dies schmachtende Brennen, das mich zehrt. — Die Wunde, die sie heilend schloss, riss mit dem Schwerdt sie wieder los. — Lust ohne Maassen, freudiges Rasen! — Genug, genug!

Und trotz alledem . . . welche dichterische Kraft ruht in diesem genialen Manne! welche erhabenen Gedanken fördert er mitunter zu Tage, und wie hat er die Sprache in seiner Gewalt! Ja, ich möchte behaupten dass einzelne Stellen seiner Operndichtungen, namentlich in der Tetralogie (Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung), sich dem Besten anreihen was die deutsche Literatur aufzuweisen hat. Aber freilich: *sunt bona mixta malis*. Wagner's Unglück ist: dass er sich nicht nur für den Dalai Lama selbst hält (dies allein wäre noch nicht das schlimmste, denn ein Gott kennt seine Schwächen) sondern auch für Dalai Lama's Oberpriester in Einer Person, und daher jedes seiner Excremente

für den Ausfluss seiner göttlichen Eingebung. Was ihm in den Sinn und aus der Feder kommt, muss stehn bleiben, sei es noch so arg gesündigt wider guten Geschmack und feines Gefühl (*litera scripta manet!*); die unbegränzte Eigenliebe beraubt ihn jedes Urtheils über sich selbst, ihn, der ein so strenges Urtheil über andre ausübt. Scribe als Poet ist freilich gegen den Riesen Wagner nur ein Zwerg, aber ein proportionirt gebauter, dessen Anblick nie abschreckend wirkt; während am Giganten einzelne Glieder Staunen erregen können, die ganze Figur aber den Eindruck des Ungeschlachten hervorbringen muss.

VI.

Endlich **die Musik** einer Oper anlangend, so ist dabei zu unterscheiden:

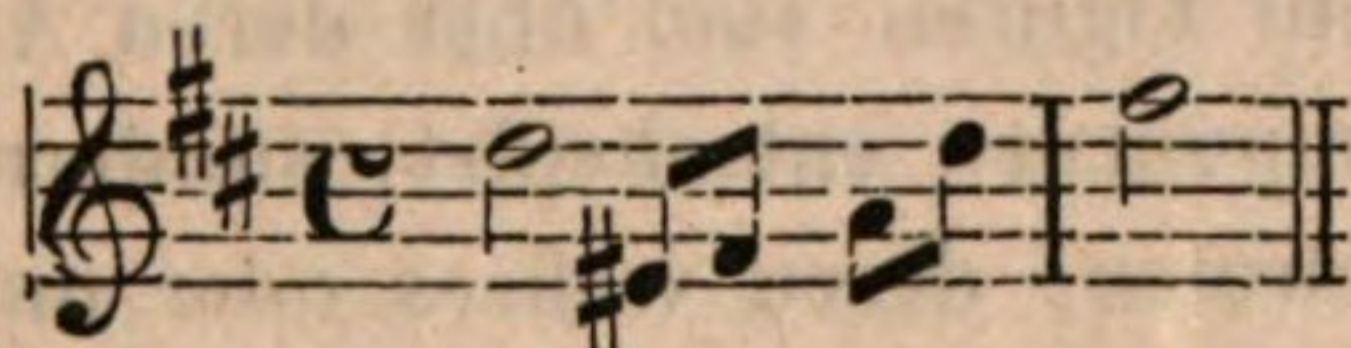
1. Die Melodie. Selbst Wagner's begeisterte Verehrer gestehen, dass in seinen Opern Melodien solcher Art, wie wir sie durch Mozart kennen gelernt haben, nur sehr schwach vertreten sind; und um auf Tristan und Afrikanerin zurückzukommen, so würde eben im allgemeinen Sinne von einem Vergleich zwischen der Melodiearmuth des einen und dem Melodiereichthum des andern Werkes ganz abstrahirt werden müssen. „Aber Wagner will gar nicht — so sagen seine Anhänger — diesen Melodiestrom durch seine Opern führen; er verschmäht es mit melodischen Künsten das Ohr des Hörers zu fesseln und zu erfreuen; ihm winkt ein höheres Ziel: die unendliche Melodie, die fortlaufende Tonsprache“. Diese aber gestattet bekanntlich keine gefällige Phrase, keinen voraussichtlichen Abschnitt, keinen fasslichen Rhythmus, keine erleichternde Wiederholung, keine natürliche Modulation u. s. w. Zugegeben dass solch' trostlose Theorie sich im Tristan zur abschreckendsten Praxis gestaltet hat, so möchte ich doch denjenigen entgegenreten, welche nun meinen dass Wagner sich zu seiner Theorie bekenne, weil er überhaupt keine

Melodie zu schaffen im Stande wäre. Im Gegentheil! Wie ich einerseits einem Künstler, der den Pilgerchor und den Einzugsmarsch im Tannhäuser geschrieben hat, unbedingt die Fähigkeit zusprechen muss überhaupt edle Melodien (denn von dem Gedudle sogenannter leichter Opern soll hier nicht die Rede sein) erfinden zu können, so ist mir andererseits grade diese grundsätzliche Enthaltung von jeglichem melodischen Schmuck, wie ihn Meyerbeer in strotzender Fülle aufzuweisen hat (wie er aber auch in keiner Nummer des Beethoven'schen Fidelio fehlt) die ehrenwerthe Seite von Wagners Ungeheuerlichkeiten. Er will — wenn er es auch nicht immer vermag — sein für das richtige erkannte Prinzip durchsetzen; diese raue Tugend macht mich nicht stutzen, wie es wohl der Fall wäre wenn ich glauben müsste das Gelübde der Keuschheit entspränge aus Impotenz; aber seine eiserne Stetigkeit an diesem Prinzip festzuhalten, wünschte ich einer besseren Sache zugewendet. Wie gesagt, im Tristan schrumpft alles, was man mit dem Ausdruck Melodie bezeichnen könnte, zu einem *minimum* zusammen; und es lassen sich gradezu Stellen nachweisen, wo Wagner drauf und dran war in eine wirkliche Melodie zu verfallen, wo er sich aber noch zu rechter (?) Zeit an sein Prinzip erinnerte und durch einen Quersprung dem melodischen Ansatz die Bahn versperrte. Im Tannhäuser hat er mitunter noch aus voller Brust gesungen, im Lohengrin schon seltner — aber im Tristan fast gar nicht mehr; hier ist alles Gesangliche, Melismatische, Melodiöse ängstlich vermieden, und wo einmal dergleichen auftaucht z. B. in der wunderbar schönen Phrase



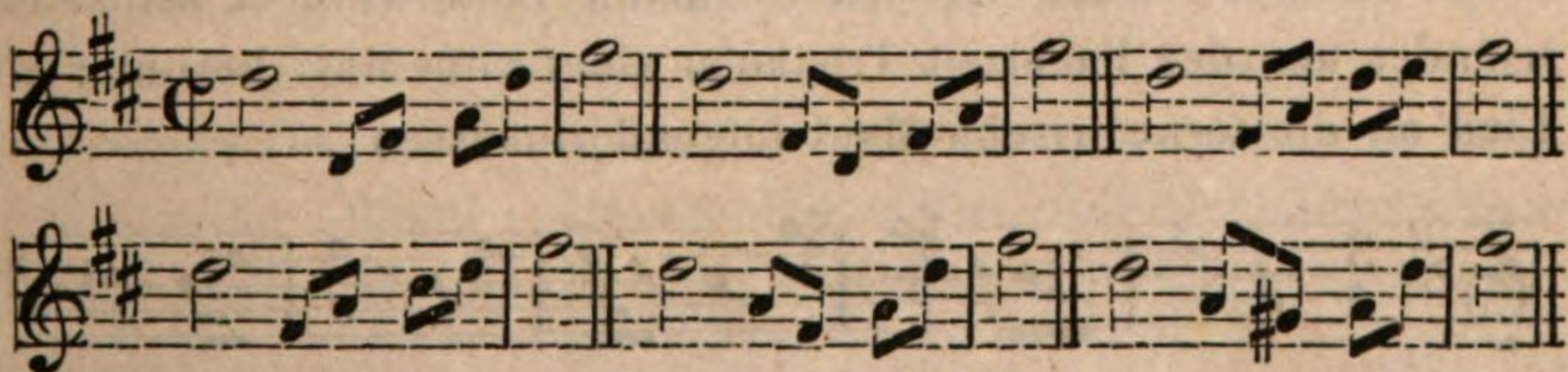
(im Original *ges dur.* absonderlicher Weise jedoch mit der Vor-

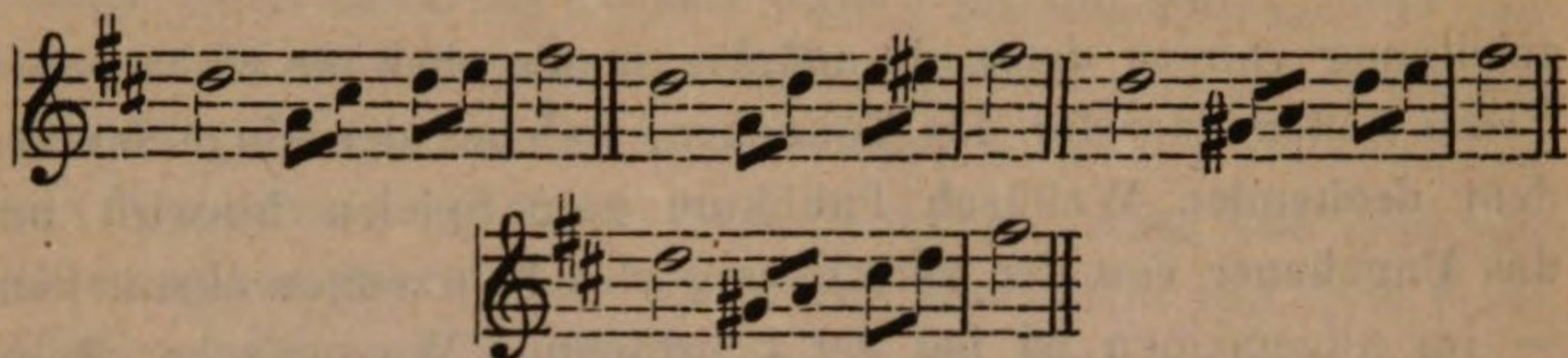
zeichnung von *as dur!*) da möchte man's eher für einen *ballon d'essai* halten oder für das Tönnchen, welches der kluge Schiffer dem drohenden Wallfisch Publikum zum Spielen hinwirft um das Ungeheuer von der Vernichtung des Fahrzeuges abzuhalten. — Im Allgemeinen ist bei der Beurtheilung Wagner'scher Melodien nicht zu vergessen was er selbst leider so oft vergisst: dass nicht jedes *cantabile*, desshalb weil es melodiös ist, zugleich ein für die menschliche Stimme passender Satz zu sein braucht; die richtige Eintheilung des Athemholens um der Sprache und dem Gesang Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ist für Wagner eine *terra incognita*. Aber diese Auseinandersetzung würde zu weit führen — ich werde den Punkt bei dem Capitel Deklamation nochmals berühren müssen; vor der Hand spreche ich nur meine Ueberzeugung aus, dass die Kunst des Gesanges ein Gebiet ist, welches Meyerbeer sorgsam gepflegt hat, welches Wagner dagegen grausam verwüstet. Um dies an einem recht bekannten Beispiel zu beweisen, citire ich Tannhäusers Hymne in *Venerem*:



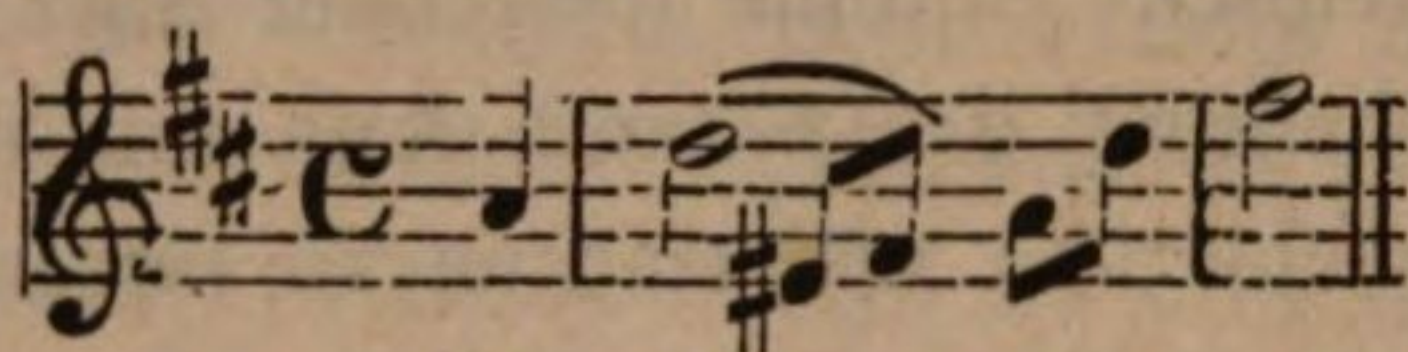
Dir tö - ne Lob!

Die Melodie beginnt mit dem Eingestrichenen *d* und schwingt sich dann durch den figurirten Dreiklang von unten hinauf zur Dezime. Dies konnte auf verschiedene Art geschehn:



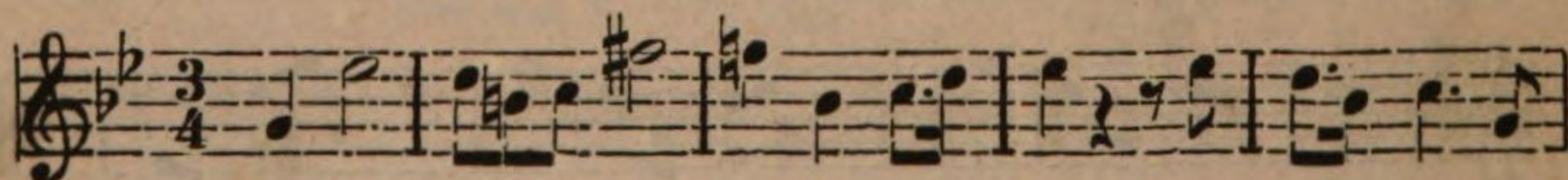


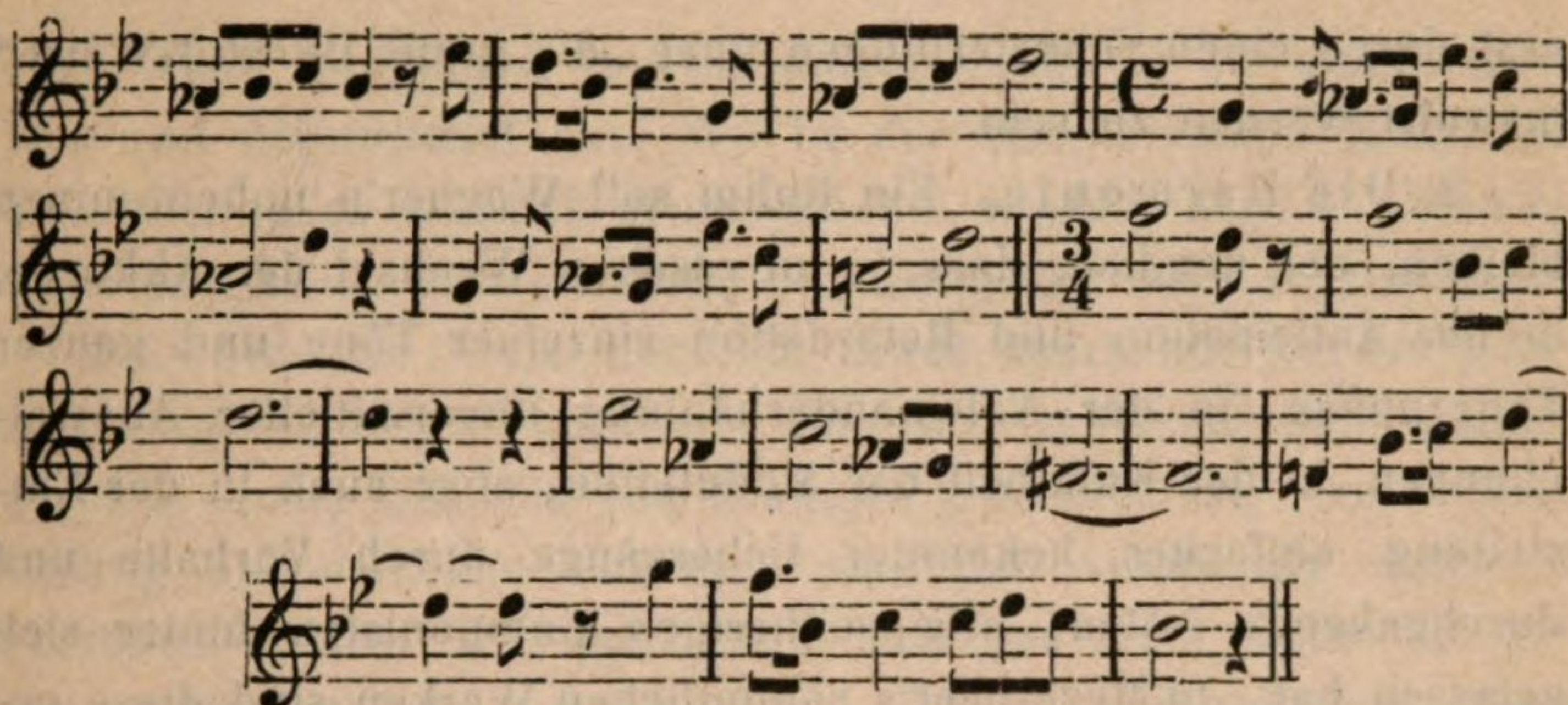
Von all' diesen Möglichkeiten hat Wagner die unsangbarste gewählt, und vollends *incantabile* wird die Stelle bei der Wiederholung:



Die Won - nen süß.

So etwas lässt sich sehr gut spielen, aber sehr schlecht singen, und um dies zu beurtheilen braucht man weder Componist noch Gesanglehrer zu sein — das fühlt jeder routinirte Chorist heraus. — Ein harter Vorwurf, den wir Wagner's Melodien zum Theil machen müssen, ist die Unwahrheit, der Mangel an Uebereinstimmung des Gesanges mit dem Charakter der Singenden grade da, wo diese nicht Figuren sind über deren Ausdrucksweise die Fantasie des Componisten entscheidet, sondern wo uns Erscheinungen entgegentreten, deren wahres oder unwahres Wesen jeder Hörer im ersten Moment beurtheilen kann. Man sehe sich z. B. das Lied des Hirtenknaben im Tannhäuser an. Ist das Natur? ein Hirtenknabe, der in *g dur* anfängt und sich sofort nach *h dur* mit fünf Kreuzen versteigt, um gleich darauf wieder in *c dur* zu sein! Oder welcher Seemann (und wäre er selbst ein Irländer aus der Fabelzeit Tristan's) singt vom Mast herunter ein Lied an die ferne irische Maid folgendermaassen:





Es ist möglich dass ein oder der andre Takt einem nationalen Gesange entlehnt sei; aber für die Gesammtausgabe ist dieses Lied eine Unmöglichkeit. In ähnlicher unnatürlicher Weise präludirt der Hirt im 3ten Akt des Tristan:



Das bläst allenfalls ein Virtuose ersten Ranges, wenn er vor dem Concert sein Instrument in allen Lagen prüfen will, aber kein Hirt auf der weiten Erde hat jemals solche wahnsinnige Fantasie gehabt. Wie ganz anders benimmt sich der Schäferknabe in der Introduction zum Propheten von Meyerbeer; das ist Wahrheit, während sich dort die krasse Lüge breit macht! Viel vernünftiger zieht sich Wagner bei einer ähnlichen Veranlassung in den Meistersingern aus der *affaire*, denn der im zweiten Finale auftretende Nachtwächter erfüllt wirklich (und beinahe zu realistisch) seine Aufgabe. Künstlerischer hat aber Meyerbeer schon 30 Jahr früher dieselbe Figur in den Hugenotten vorgeführt, ohne

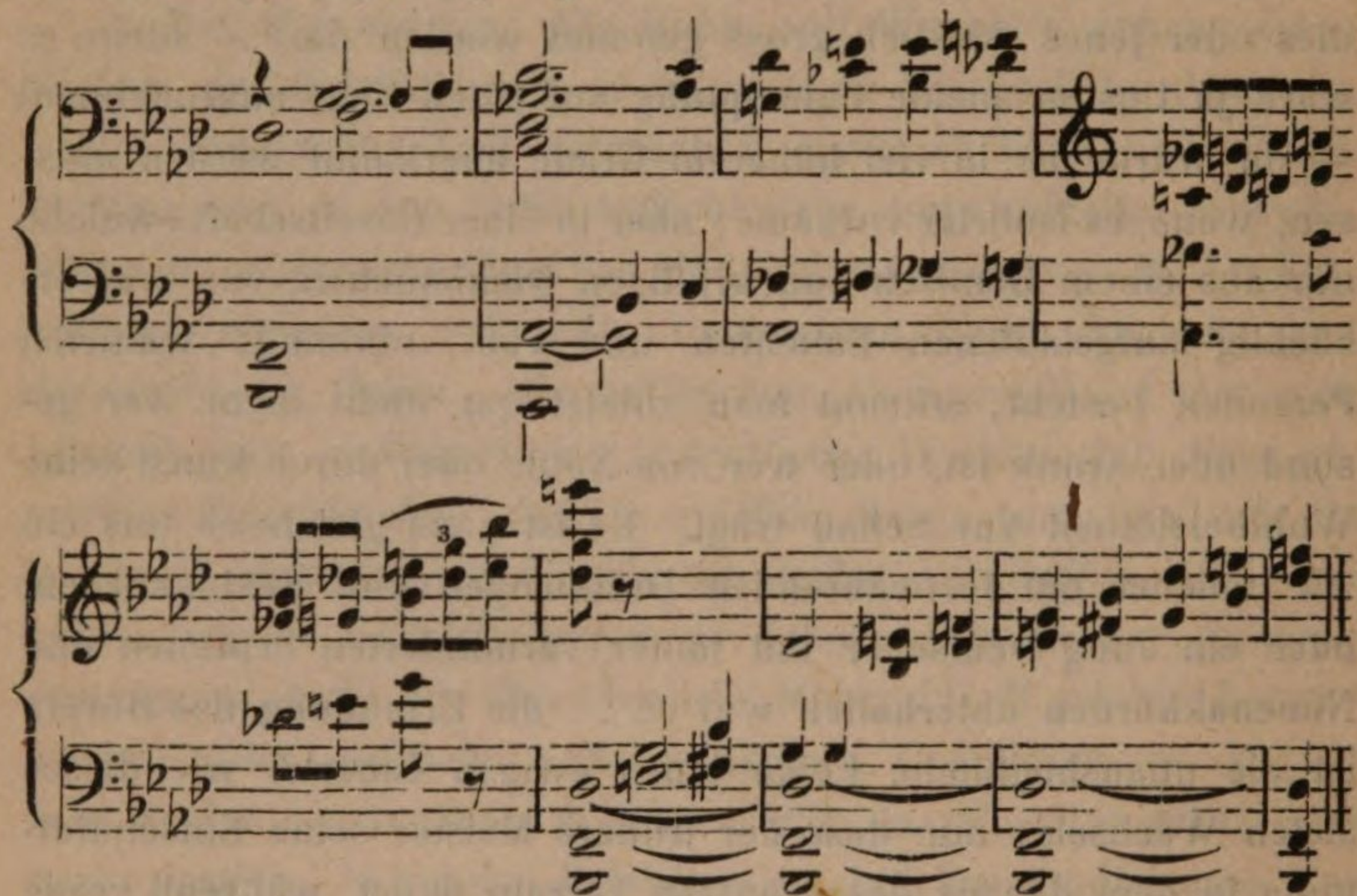
erst durch einen Schusterjungen über „die graue Horntut-Weise“ instruiert worden zu sein.

2. Die Harmonie. Ein Ruhm soll Wagner'n unbenommen bleiben, der nemlich, dass er im raschen Wechsel der Akkorde, in der Anticipation und Retardation einzelner Töne und ganzer Tongruppen, in der Aufeinanderhäufung unvermittelter Ausweichungen, in der Kühnheit der Modulation, aber auch in der Entstellung einfacher bekannter Uebergänge durch Vorhalte und durchgehende Noten, alle seitherigen Componisten hinter sich gelassen hat. In Meyerbeer's sämtlichen Werken sind diese genannten Eigenschaften nicht in solchem Maass vorhanden wie sie in einem einzigen Akt des Tristan leider anzutreffen sind. Ich sage „leider“ weil ich sothanem Gebahren keine Berechtigung zuerkennen darf; die überwiegende Mehrzahl all solcher harmonischen oder vielmehr unharmonischen Combinationen ist auf dem Papier entstanden; das ist nicht das Resultat glänzender Improvisation, es ist das Residuum nächtlicher Studirlampe, das ganze Gewebe künstlich aber nicht künstlerisch zusammengefügt, bald hier bald dort aufgeputzt und ausgefleckt. Wenn ich mir ein grösseres Werk irgend welches Componisten vergegenwärtige, so kann ich mir sehr wohl vorstellen dass er dasselbe ganz oder theilweise hätte improvisiren und *mutatis mutandis* niederschreiben können, und die freien Fantasieen Hummels und Mendelssohns (der beiden bis jetzt unerreichten Improvisatoren des 19ten Jahrhunderts) durften ohne weiteres mit der allergeringsten *retouche* als der Meister würdige Schöpfungen gedruckt werden; ebenso hat der wahrlich nicht hausbackene Carl Löwe Balladen improvisirt, die dreist mit seinen besten öffentlich erschienenen rivalisiren mochten. Dagegen kann ich mir nicht vorstellen dass Wagner im Stande sei auch nur 32 Takte seines Tristan in sol-

cher Weise zu spielen wie sie dastehn, ehe er sie hingeschrieben und überarbeitet hat. Wo in der Wagner'schen Harmonik dies oder jenes wirklich gross genannt werden darf — (denn es wäre ja Unsinn meine Behauptung auf jeden Takt auszudehnen) — da würde es in viel höherem Grade anerkannt werden müssen, wenn es isolirter vorkäme; aber in einer Gesellschaft, welche nur aus einem Gemisch von kräftigen Dickbäuchen, von wassersüchtig aufgelaufenen Patienten und von voluminös wattirten Personen besteht, erkennt man zuletzt gar nicht mehr wer gesund oder krank ist, oder wer von Natur oder durch Kunst seine Wohlbeleibtheit zur Schau trägt. Es ist ganz gleich ob uns ein Alt Italiener mit fortwährenden Dreiklängen und Sextakkorden, oder ein Jung Deutscher mit lauter verminderten Septimen und Nonenakkorden unterhalten will die Ermüdung des Hörers ist die unausbleibliche Folge jenes ewigen Einerlei wie dieses steten Wechsels; nur dass der frühere Meister seine Entschuldigung in dem damals beschränkten Terrain findet, während grade die Unermesslichkeit des gegenwärtigen Gebiets zur schwersten Anklage gegen den späteren auffordert. — Diesem Abschnitt Beispiele aus Tristan hinzuzufügen, schlage ich den Clavier Auszug auf, um nochmals zu suchen. Aber suchen? Nein! auf jeder Seite finden sie sich dutzendweise, und so fällt mir eben in die Augen pag. 174:



und pag 175: (was dazu gesungen wird, ist natürlich für diese Harmonie ganz gleichgültig)



Das ist die „höhere Katzenmusik“ wie Freund Hieronymus sagt: sie kann entstehn wenn ein schlechter Clavierspieler statt der Obertasten die unteren greift oder umgekehrt — aber sie kann auch entstehn wenn ein vielleicht an und für sich vernünftiges Stück durch allerlei mühsam auf dem Papier ausgetüftelte Kakophonieen zum Unvernünftigen umgestaltet wird. Wohin ich auch blicke, finde ich nur auf's neue bestätigt dass die ganze Oper eine Musterkarte von harmonischen Ungeheuerlichkeiten ist; und wenn jede derselben ein Goldklumpen wäre (wie die ächten Wagnerianer behaupten) so trifft den Componisten der gerechte Vorwurf unser musikalisches Gehör durch edles Metall ertödtet zu haben. Meinetwegen soll ein Tadel darin liegen, wenn ich behaupte dass Meyerbeer in der Afrikanerin mit Einem

Dukaten Ross und Reiter zu überziehn wusste; aber diese glänzende Gestalt erweckt mir Wohlbehagen, während ich dort vor Indigestion und Langeweile umkomme. Nur gegen den Einwurf will ich mich verwahren als wenn mein Urtheil über Wagner's Ausschweifungen irgendwie dadurch motivirt sei weil der Componist des Tristan so oft gegen die Regeln der Schule sündigt; er sündigt dagegen, nicht weil sie ihm unbekannt sind sondern weil er seine Uebertretungsfälle für schön findet; und ich verdamme diese Uebertretungsfälle, nicht weil sie gegen die Regeln der Schule sündigen sondern weil ich sie für unschön finde. *Est modus in rebus, sunt certi denique fines* — aber die Wagner'schen Finessen gehn denn doch darüber hinaus. Die mitunter barocken Einfälle oder die stellenweis bizarren Ausdrücke im Jean Paul und Beethoven gemahnen mich an einen Schlag aus heitrer Luft wenn wir im Anschauen grossartiger Naturschönheiten versunken sind: das Ensemble wird dadurch nicht gestört, vielmehr unser Interesse noch erhöht; aber „geistreich sein wollen um jeden Preis“ wie Bogumil Golz und Wagner, das kann auch den Geduldigsten in einen Zustand versetzen als stände er von Morgen bis Abend unter Wolkenbrüchen im unaufhörlichen Gewittersturm mit obligatem Blitz und Donner. Und hat Wagner nöthig auf solche Art geistreich zu erscheinen? Hat er nicht Beweise genug gegeben, dass seine schöpferische Kraft dieser widerlichen Parforcetouren nicht bedarf? — Als ich noch auf der Sekunda des *Fridericianum* in Königsberg sass, hatten wir Unterricht bei dem Philologen Friedrich Ebert. *) Unsre freien lateinischen Auf-

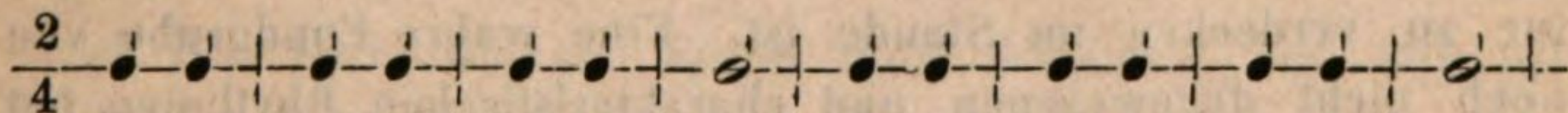
*) Dr. Johann Jacoby, ausser mir der einzige, welcher noch von den sieben anno 1822 zur Universität dimittirten Coabiturienten das Licht der Sonne schaut, wird sich dessen entsinnen!

sätze erhielten von ihm nur dann das Accessit, wenn in jeder Zeile mindestens zwei *lepores linguae* angebracht waren; das Exercitium sollte aussehen wie ein gespeckter Hase, *notabene* wenig Hase aber viel Speck. „*Tantum abest ut ut*“ durfte in keiner Arbeit fehlen „*rem acu tangere*“ musste auch vorkommen etc. etc. Aber ich weiss nicht ob ich mit diesem Gleichniss den Nagel auf den Kopf getroffen habe ich will einen Gelehrten fragen!

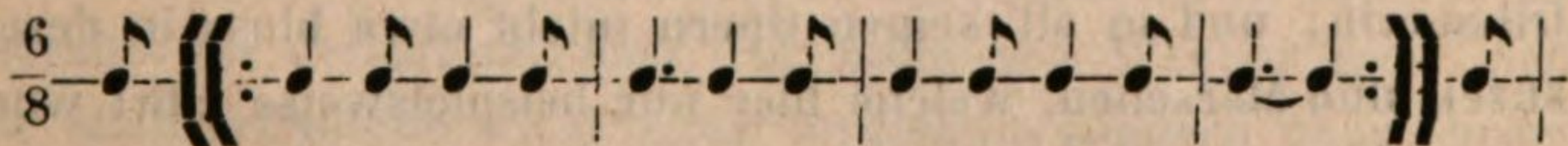
VII.

Zu den Hauptbestandtheilen der Opernmusik gehört nächst Melodie und Harmonie:

3. Der Rhythmus. Gegen die allgemein gültigen Gesetze der Rhythmik verstösst natürlich ein so routinirter Componist wie Wagner nur so oft es ihm beliebt — und es beliebt ihm leider sehr oft. Wenn ich also behaupte dass diese Seite in seinen Tondichtungen vielleicht die allerschwächste bildet, so kann nicht vom Mangel an Kenntniss, sondern nur von der Erfindung und dem zweckmässigen Gebrauch neuer Rhythmen oder überhaupt von der Nicht Existenz eines Rhythmus die Rede sein. Das bekannte französische Lied „*ah vous dirais je Maman*“ bewegt sich von Anfang bis Ende in folgendem rhythmischen Rahmen:

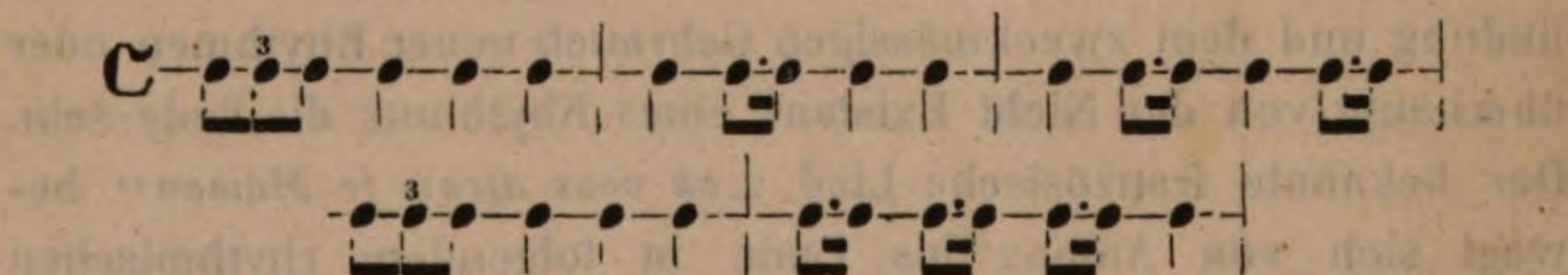


und die beliebte Cavatine „ich war als ich erwachte“ in folgendem:



Beide Musikstücke bieten uns einen untadelhaft angelegten und richtig durchgeführten Rhythmus, und dennoch wäre derselbe für

den Werth einer Composition kaum in Betracht zu ziehen, wenn nicht der Ausdruck des Textes ein solch ermüdendes Klippklapp bedingte. Die meisten Nationaltanzmelodien und Lieder verschwinden in Hinsicht auf originell und scharf ausgeprägte Rhythmen gegen die der Spanier und Ungarn, obwohl die aller übrigen Völker gleichfalls wohlgebaute Rhythmen aufzuweisen haben. In diesem Sinne also, wie in dem häufig mangelhaften oder nicht erkennbaren rhythmischen Aufbau betrachte ich die Rhythmik in Wagner's Opern für ein untergeordnetes Element. Als allgemein bekannte Beispiele vergleichen wir die beiden Festmärsche aus dem Propheten und dem Tannhäuser. Letzteren stelle ich im Grossen und Ganzen bedeutend höher wie den andern, aber in Bezug auf Rhythmus bleibt er weit hinter jenem zurück; in dem ungleich längeren Tannhäusermarsch kommt keine Taktgruppe vor, welche nicht schon unzähligemal in andern Aufzugsmusiken abgehaspelt worden wäre. Dagegen beginnt der Prophetenmarsch sofort mit einem frischen und glücklich erfundenen 5taktigen rhythmischen Motiv



dessen Reiz der Neuheit sogar die schwächere melodische Structur zu verdecken im Stande ist. Eine wahre Fundgrube von noch nicht dagewesenen und charakteristischen Rhythmen hat Meyerbeer aufgethan in der Introduction des vierten Aktes der Afrikanerin; und in all' seinen Opern (nicht etwa bloss in deren Tänzen und Märschen, welche hier nur beispielsweise citirt wurden) treffen wir überraschende und dabei schöne Rhythmen an. Möglich dass die Spekulation sich an ihrer Creirung betheiligte

. . . . aber wir wollen zufrieden sein dass sie überhaupt existiren und durch ihr Dasein wohlthätig wirken. Dem entgegen tritt nun bei Tristan und Isolde der Mangel an Concinnität in erhöhtem Grade auf; der Rhythmus schliesst sich fortlaufend der sogenannten unendlichen Melodie an, kommt also auch mit wenigen Ausnahmen nie zum rechten Abschluss; er wechselt auch bei gleichbleibender Taktart unaufhörlich, so dass er vollständig seine ursprüngliche Bedeutung „Ebenmaass“ verliert, und nur ein wirres Durcheinander von kurzen und langen Noten, von Arsis und Thesis, Cäsur und Ligatur, von rezeptivischen Sätzen bildet. Doch damit nicht zufrieden, muss nun an einigen Stellen noch ein ganz willkürlicher Taktwechsel eintreten, der sich, aller Eurhythmie Hohn sprechend, pag. 226 und 227 innerhalb 76 Takte folgendermaassen präsentirt:

$\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$
 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$
 $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{2}$. Heil'ge Ordnung, segensreiche! Wer's sieht, glaubt es

kaum. Als wenn sich das alles nicht eben so gut in einer einzigen Taktart ausdrücken liesse! Solche ganz unmotivirten Extravaganzen in den Wagnerschen Opern, und namentlich im Tristan, sind es „wo die gesunde Vernunft aufhört und das Rostocker Stadtrecht anfängt.“

4. Die Formation. Wenn man Wagner'n den Vorwurf macht, dass er in seinem Tristan gegen alle üblichen Opernformen verstossen habe, so sind seine Anhänger rasch mit der Gegenrede bei der Hand, dass ein Mann wie Wagner nicht nach der alten Schablone zu arbeiten verdammt, sondern neue Formen zu schaffen berufen sei. Zunächst möchte ich constatiren dass gewisse Leute, denen doch auch einiges Talent zuerkannt werden

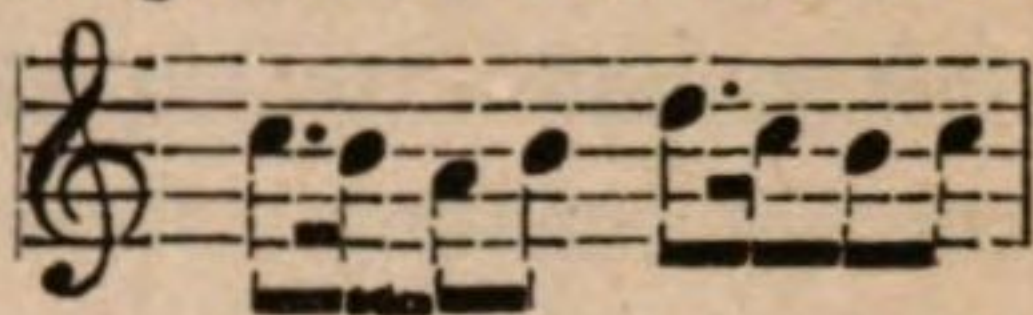
muss, Leute wie Mozart und Beethoven, es nicht unter ihrer Würde gehalten haben in ähnlichen Fällen „nach der Schablone“ zu arbeiten. Mozart's Jupitersinfonie und Beethoven's Neunte (mit Ausnahme des letzten Satzes, der vielmehr eine freie Fantasie für Instrumental- und Vokalmusik ist) sind genau nach derjenigen Form eingerichtet, welche schon Haydn, und zwar im Anschluss an seine schwachen Vorgänger, für diese Gattung der Composition festgestellt hatte; Mozart und Beethoven natürlich aber in fortschreitend erweiterten Dimensionen. Dasselbe gilt für ihre und Andre's Produkte auf dem Gebiet der Kammermusik, Quartette, Quintette u. s. w. Und wer Martini's *cosa rara* kennt, wird mir beistimmen dass selbst der kunstvolle Bau der ausgedehnten Finale's in Figaro's Hochzeit und in *così fan tutte* sich auf die — allerdings viel einfachere — Construction der grösseren Ensemble's in jener alten Oper zurückführen lässt. Auch die sämtlichen Nummern in Beethoven's Fidelio sind wieder in erkennbarer Weise den Modellen nachgeahmt, welche Mozart nach Maassgabe der ihm überkommenen Vorbilder geschaffen hatte. Meyerbeer's dramatische Werke, an Umfang zwar die der genannten Meister überragend, halten sich doch in der Form ihrer einzelnen Sätze abermals an die schon früher übliche Weise dramatische Tonstücke hinzustellen. Und wo wir auch in irgend welcher Oper irgend welches Componisten eine Nummer finden, deren Gestaltung sich nicht direct anlehnt an ein vorher schon existirendes Muster, da wird sie sicherlich in einer neuen Form dargeboten, welche als solche erkennbar ist und nachgeahmt werden könnte, selbst wenn sie nicht nachahmungswürdig wäre. Von solchen Formen aber ist im Tristan nicht mehr die Rede. Hält sich Wagner des alten Zuschnittes entwachsen, den er im Tannhäuser noch *bona fide* für mehrere grosse Sätze beibehalten

hat, und will er uns dagegen mit neuen Formen bereichern, so müssen sie eben erkennbar sein und nachahmungsfähig d. h. sie müssen nachgeahmt werden können. So bietet uns unter andern die Tannhäuser Ouvertüre ein Beispiel neuer, wenn auch nicht besserer, Form als die Ouverturen der älteren Meister. Wir können darin vier verschiedene Themata unterscheiden, wir wissen genau Anfang und Ende derselben zu bestimmen, wir verfolgen den Wechsel ihrer Tonarten u. s. w. Alles dies wie gesagt in andrer Ordnung denn ehemals, aber immer doch in erkennbarer und nachahmungsfähiger wenn auch keineswegs in nachahmungswürdiger Anordnung. Nicht solcher gegliederten Disposition begegnen wir im Tristan. Denn wie die sogenannte unendliche Melodie schon der Rhythmik Fesseln anlegt (oder dieselbe vielmehr entfesselt und verwildert) eben so macht sie die Anlage und Vollen- dung schöner Formen ganz unmöglich. Daneben verführt das missverstandene Prinzip „die Wahrheit des Ausdrucks zur vollen Geltung zu bringen“ den Componisten auch in Bezug auf die Formation zu den empörendsten Ungerechtigkeiten. Im zweiten Akt des Tristan stehen zum Schluss gleichzeitig folgende Personen auf der Bühne: das Liebespaar Tristan und Isolde — die Freundin Brangäne, welche vergeblich gewarnt hat — der Schildknappe Kurwenal, welcher die Ankunft des Königs meldete — endlich König Marke selbst, der das *tête à tête* überrascht, in Begleitung des Verräthers Melot und umgeben von einem Chor der Hofleute in Jägertracht. Nun sollte man glauben: diese Masse stimmbe- gabter Operisten würde, zumal in solcher Situation, ein grossar- tiges Finale intoniren. Aber nein! jeder singt einen Solosatz herunter, der Chor ist ganz stumm, und damit fällt der Vorhang; wahrscheinlich weil es gegen die Wahrheit des Ausdrucks wäre mehrere Personen in verschiedenen Stimmungen gleichzeitig singen

zu lassen. Solche Aufgabe gut durchzuführen ist freilich eine Kunst, und Wagner will nur die Natur wiedergeben; dann dürften aber auch Tristan und Isolde in ihren ewig langen Duetten nie zusammen singen, und zuletzt dürfte in der Oper gar nicht mehr gesungen werden, denn vernünftige Menschen, die miteinander verhandeln, sprechen wohl — aber sie singen nicht. Und zu diesem Extrem müsste sich endlich das Kunstwerk der Zukunft hinauf- oder hinabschrauben lassen, wenn die Tristan'schen Grundsätze mit aller Consequenz durchgeführt würden. Wagner's Verhöhnung der hergebrachten Form ist allerdings neu; aber wird sie denn durch eine andre Form ersetzt? Oder kann Verschwommenheit und Aufgedunsensein jemals für schön gelten? Solches aber ist die äusserliche Erscheinung des inneren musikalischen Kernes im Tristan, und — gleichviel ob süß oder sauer — wir kommen nie zu dessen Genuss, weil er uns nicht in anmuthiger Form dargereicht wird, sondern weil wir uns von seiner gallertartigen Hülle mit Widerwillen abwenden müssen. Zu seinem Glück hat Wagner in den Meistersingern schon wieder einen Rückschritt gemacht . . . hier aber soll nur von Tristan die Rede sein. — Nun wird man zugestehn dass ein in grossartigen Dimensionen angelegter Bau zwar gegen alle Gesetze der Architectonik, der Symmetrie, der Schönheit, selbst der Nützlichkeit verstossen, dagegen aber gleichzeitig ausgeführt werden kann mit der feinsten Sauberkeit in den Ornamenten. Dergleichen musikalische Ornamente, die wir auch als zur Formation gehörend betrachten, sind entweder thematischer (in der Verarbeitung des Thema's) oder rein gesanglicher Natur. Was Wagner in dieser letzten Hinsicht leistet, davon ist schon im Kapitel „Melodie“ die Rede gewesen, und ich komme *sub titulo* „Deklamation“ nochmals darauf zurück. Die thematische Durchführung aber wird

im Tristan entweder übertrieben, oder häufiger ganz bei Seite gesetzt, wie es die unendliche fortlaufende Melodie verlangt. Einen glänzenden Beleg für meine erste Behauptung liefert der Clavier-

Auszug pag. 107 wo nachstehende Figur



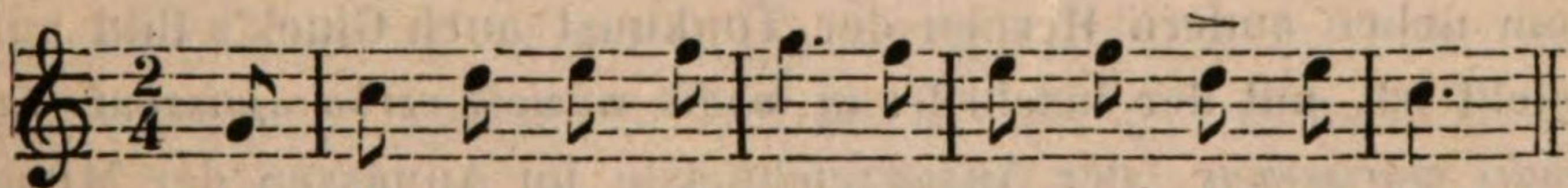
in 50 Takten durch 84 Wiederholungen zu Tode gehetzt wird, wenn sie sich nicht etwa in der Partitur, welche ich jetzt nicht bei der Hand habe, noch öfters repetirt. Wo wir auch hinblicken, überall und nach jeder Richtung finden wir Excesse, nirgends Oekonomie; und auf vorliegende spezielle Betrachtung angewendet: die Formlosigkeit zur Form erhoben.

VIII.

Zu den Hauptbestandtheilen der Opernmusik gehört nächst Melodie, Harmonie, Rhythmus und Formation

5. Die Deklamation. Wer die einzelnen Sylben in einer Rede genau nach den Gesetzen der Prosodie behandelt, und wer zugleich den Sinn derselben durch die erforderlichen Accente auf einzelnen Worten heraushebt, dem wird man schwerlich den Vorwurf machen können, dass er falsch deklamire. Erheben sich nun diese Wortaccente zu einer bestimmten Tonhöhe und findet sich die metrische Behandlung aller Sylben in eine bestimmte Taktart eingerahmt — mit einem Wort: wird die Sprache unter diesen Bedingungen zum Gesang, so ist dabei gewiss auch die musikalische Deklamation eine richtige geworden; und ich will gern zugeben dass Wagner in solcher Hinsicht niemals gefehlt hat. Aber das Richtige allein ist desshalb noch nicht das Schöne, und die Deklamation darf nur mit der melodischen Behandlung des Textes Hand in Hand gehn; weil aber dies Moment in Wagner's Opern immer mehr und mehr verschwindet, desshalb kann ich seine an und für sich richtige Deklamation unmöglich so hoch anschlagen als es die Verehrer dieser dramatischen Werke thun. Es ist schon unter dem Artikel „Melodie“ darauf hinge-

wiesen, welch' geringen Werth Wagner auf dieselbe legt, indem er sie (trotz seiner evidenten Befähigung selbst hierin Grosses leisten zu können) auf sträfliche Weise vernachlässigt. Auch die prägnanteste Deklamation kann nie den Mangel an schönem Gesang ersetzen; wie sich aber beide sehr wohl vereinigen lassen, das hat uns zunächst wieder der Componist der Afrikanerin in dieser wie in allen seinen Opern gezeigt. Die richtige Deklamation, verschönt durch das melodische Element, ist freilich für den Franzosen — und als solchen müssen wir doch Meyerbeer hier betrachten, weil er seine Texte in französischer Sprache komponirte — eine bei weitem leichtere Sache als für den Deutschen, indem jener durchaus keine zarte Rücksicht auf Prosodie zu nehmen hat; sein Dichter ist nur gehalten die gehörige Anzahl Sylben in den Vers zu bringen, er braucht sie bloss zu numeriren, nicht sie zu ponderiren; ob ein zweisylbiges Wort als Spondeus als Jambus als Trochäus oder als Pyrrhichius behandelt wird, ob es den Accent vorn oder hinten oder gar nicht hat, das gilt dem Franzosen für Deklamation wie für Gesang ganz einerlei, und kein französischer Tonsetzer — auch Gluck nicht — hat hierin eine Aenderung gegen den Geist der Sprache hervorzubringen versucht.



Vous la re - con - nais - sez de ce no - ble por - trait!

ist dem französischen Poeten und Componisten erlaubt. Aber gleichviel ob ein oder das andere Element in der musikalischen Deklamation noch besonders berücksichtigt werden müsse oder nicht — selbst der für das Deklamatorische in der Oper bahnbrechende Ritter Gluck hat dabei doch die Melodie niemals stief-

väterlich behandelt; und sein Meisterwerk, die Iphigenia auf Tauris, ist eben so vollendet im Ausdruck deklamatorischer Momente wie es zugleich ein Füllhorn entzückender Melodien bietet. Dass er die melismatische Ornamentik verschmähte z. B. alle Coloratur verbannte, geschah aus zweierlei Gründen: hauptsächlich weil er sich schroff dem Piccinischen Unwesen entgegenstellen, dann aber auch weil er in der Behandlung antiker Stoffe das moderne Element nicht geltend machen wollte. Dagegen hat er in der romantischen Armide die Süßigkeit melismatischer Tonketten nicht abgewiesen. Meyerbeer fand in seinen Operntexten gar keine Veranlassung irgend eine Seite der musikalischen Kunst aufzugeben, und er hat uns darin vollauf Gelegenheit geboten die Anwendung aller erlaubten Hülfsmittel zu bewundern. Für Wagner aber existirt die musikalische Ornamentik nur im Orchester; seine Sänger bringen es nicht weiter als bis zur Figur des Doppelschlags, mit welcher noch im Tannhäuser förmlich Verschwendung getrieben wird; später verliert sich auch das Zeichen ∞ , und im Tristan werden die vier dazu gehörigen Noten nur einigemal ausgeschrieben, alles übrige ist unendliche Melodie und unendlich trockene Deklamation. Richtig? Ja! Schön? Nein! — Im Park zu Revoredo steht ein Tempel der Harmonie, in welchem neben andern Heroen der Tonkunst auch Gluck's Bild aufgestellt ist, mit der Inschrift: *in modis musicis verbo aptissimis faciendis clarissimus* „der Ausgezeichnetste im Anpassen der Musik auf das Wort“. So ist's recht, und so soll die musikalische Deklamation sein. Aber bei Wagner lautet der Spruch umgekehrt: *in verbis modo musico aptissimis faciendis clarissimus* d. h. er passt die Worte der Musik an; und auf solche Art kann man leicht sein zur *eroica* geschriebenes Programm für Solo- und Chorstimmen der ganzen Beethovenschen Sinfonie unterlegen mit durch-

weg richtiger Deklamation, aber ohne eine Spur von musikalischer geschweige melodischer Erfindung zu verrathen!

6 Die Instrumentation. Hierin ist Wagner ein Meister ersten Ranges, und er kann dabei seine Meisterschaft um so glänzender entwickeln, je unabhängiger von allen übrigen Factoren dramatischer Musik die Kunst der Instrumentirung dasteht, so dass sie wenig oder gar nicht berührt wird von den Mängeln, welche sich in der Melodik, Harmonik, Rhythmik, Formation und Deklamation hin und wieder nachweisen liessen. Seine Gegner machen ihm zum Vorwurf, dass er zu stark instrumentire und die Schwierigkeiten auf die Spitze treibe. Aber welcher neuere Componist thut das nicht? selbst Meyerbeer, so schön er auch das Vocale behandelt hat, ist leider nur zu oft in denselben Fehler gerathen. Die menschlichen Gehörorgane scheinen wirklich mit der Zeit kräftiger geworden zu sein, und dulden jetzt ruhig, wogegen sie sich ehemals empört haben würden. Schade nur, dass nicht auch die Lungen der Sänger in demselben Verhältniss gewachsen sind! Dafür haben aber deren Gagenétats zugenommen, und wenn die Kehlen frühzeitiger den Dienst versagen, so können sich ihre Inhaber auf die erperten Landgüter zurückziehen; denn so über (oder unter) menschliche Naturen wie Niemann's finden sich selten, und noch seltner sind die Sontheim's und Wachtel's, welche bei Abschluss ihrer Contrakte diejenigen Werke vorschreiben, in denen sie nicht zu singen Willens sind. Und andererseits — wozu wäre denn die Virtuosität auf allen Tonwerkzeugen so unendlich gestiegen, wenn die Componisten nicht auch für das Orchester davon Gebrauch machen wollten? Die idyllischen Zeiten, da eine Oper wie Don Juan mit zwei Hörnern und zwei Trompeten geschrieben und Violino primo nicht über die dritte Position gesetzt wurde, können nicht (und sollen

auch gar nicht) wiederkehren. Als ich anno 1857 zum erstenmal im Elbdorf Loschwitz übersommerte, spielte sonntäglich eine Geige mit abwechselnder Unterstützung von Flöte und Clarinette die Tanzmusik für die Bauern; heute aber nach 12 Jahren wenn ich an der Schenke vorübergehe, höre ich gar keine Violinen mehr sondern ein rechtschaffener Cornet-a-Pistöner oder Klappentrompeter führt die Melodie von A bis Z. Und da verlangt man es solle im Theater Alles hübsch douse zugehn, und das Orchester müsse nur eine 10 bis 12zeilige Partitur executiren, damit wir ja recht bald wieder klassisch werden! Was in der Kunst auf natürlichem Wege entwickelt vorgeschritten ist, darf nie und nimmer zurückgedrängt werden; eine Umkehr in der Instrumentation ist nicht mehr möglich, am allerwenigsten für die grosse Oper. Derjenige Componist aber wird die meisten Stimmen für sich haben, welcher bei solchem Reichthum der Mittel den am wenigsten verschwenderischen Gebrauch davon macht. Hüten wir uns also Wagner'n besonders vorzuwerfen was im Allgemeinen jedem neueren Componisten („weh Dir, dass Du ein Enkel bist!“) nachgesagt werden muss. Seine Instrumentirung ist überraschend neu, immer charakteristisch, immer effektiv; und selbst ältere Meister, wie Verdi und Meyerbeer, haben es nicht verschmäht einige seiner geistvollen Combinationen nachzuahmen. Die Kühnheit, mit welcher Wagner die Orchesterfarben mischt, erinnert lebhaft an das verwegene Colorit Hildebrand'scher Bilder; sie verleitet ihn mitunter zu Ausschweifungen, doch sie versöhnt auch wieder durch ihre grossartigen Wirkungen.

IX.

Ehe ich diese Skizzen schliesse, möchte ich noch mein Urtheil über Wagner, welcher ja doch der Hauptgegenstand der Besprechung geworden, kurz zusammenfassen. Er ist, wie mir der alte Mosewius schon vor Jahren schrieb „*ein ens sui generis*“, ein in der Kunstwelt — sowohl durch seine musikalischen Werke*) wie durch die noch nie dagewesene Art für dieselben Propaganda und Reclame**) zu machen — einzig dastehendes Phänomen; aber er ist nicht wofür er sich hält, er ist kein Reformator. Seine Opern können begeisterte Anhänger aber keine glücklichen Nachahmer finden, sie können keine Schule begründen weil sie auf unnatürlicher Basis beruhen; und unnatürlich ist diese Basis weil sie das Hauptelement des musikalischen Drama's, den Gesang, als Nebensache behandelt. Von 1849 bis 1869 sind der Königlichen Bühne in Berlin *circa* hundert neue Opern zur Durchsicht *resp.* Annahme zugeschiedt worden; über jedes einzelne Werk mussten die Kapellmeister ihr schriftliches Urtheil abgeben, und nur bei einer einzigen von diesen hundert Compositionen

*) Seine kunstphilosophischen und politischen Aufsätze verweise ich in das Gebiet, wo „Schwabbelhänschen“ König ist.

**) Das Münchner Opernpersonal fährt neuerdings per Extrazug nach Luzern, um dort Proben vom Rheingold abzuhalten!

fühlte ich mich veranlasst hinzuzufügen „Wagner hat viel zu verantworten“; an allen übrigen war die neue Aera spurlos vorübergegangen. Ein Reformator aber, der nach 25jähriger öffentlicher Wirksamkeit immer noch allein dasteht ohne für die Praxis Proselyten gemacht zu haben, kann nur sich aber nicht andre reformiren — und ist also kein Reformator. Dass Wagner selber an seine Mission glaubt, will ich nicht bestreiten; anders aber verhält es sich, wie ich aus mehrfacher Erfahrung weiss, mit einem grossen Theil seiner musizirenden und kritisirenden Verehrer. Diese sind anfangs, von der Neuheit der Erscheinung geblendet, für ihn und mit ihm in's Feuer gegangen; hinterher, zu ruhigem Bewusstsein gekommen, schämt man sich den *faux pas* einzugestehn und rennt nun weiter mit — durch Dick und Dünn. Die alten Autoren erzählen uns dass bei den Römern Priester und Wahrsager, wenn sie sich auf dem Forum begegneten, das Gesicht mit den Falten der Toga verhüllten, um ihr gegenseitiges Hohnlächeln über die Dummheit des von ihnen getäuschten Pöbels nicht öffentlich sehn zu lassen

Und nun zum fröhlichen Ende. Es ist fast unmöglich im Jahr 1869 den Namen Wagner auszusprechen, ohne zugleich seiner jüngsten Kundgebung „Das Judenthum in der Musik“ Erwähnung zu thun. Wie diese Schrift eine wahre Fluth von theilweise sogar ausführlichen Entgegnungen hervorrufen konnte, begreife ich nicht. Wenn Wagner behauptet „Die Juden sind zufolge ihrer nationalen Begabung und Eigenthümlichkeit nicht fähig wahrhaft künstlerische Naturen zu sein“ wenn er, abgesehen von jedem andern Gebiet der Kunst und Wissenschaft, diese Behauptung auch für die Tonkunst gelten lässt — trotzdem in dem zweiten Drittheil unseres Jahrhunderts grade die bedeutendsten Repräsentanten der Kirchen- und Kammermusik, der grossen

Oper und des komischen Singspiels israelitischer Abkunft waren: Mendelssohn, Meyerbeer und Offenbach*) — so haben wir niedrige Staubgeborne hiegegen gar nichts einzuwenden, weil Wagner's Standpunkt ein so unendlich hoher ist, dass die drei Genannten (und um wie viel mehr alle ihre minder bevorzugten Glaubensgenossen) aus seiner Vogelperspective nur wie Schattenbildchen vorüberschweben. So gut es Leute giebt die an Meyerbeer andächtig hinaufblicken, und wieder andre die sich mit ihm auf gleicher Stufe dünken, so kann es auch Leute geben, die verächtlich auf ihn herabsehn; es kommt ja immer nur darauf an, welche Forderungen man überhaupt an ein Talent stellt, um es als solches anzuerkennen. Bis dahin sehen wir also an Wagner'n nur — wie so oft — die maasslose Eitelkeit und das stolze Selbstbewusstsein eigener Riesengrösse, was dem ruhigen Beobachter spasshaft erscheint. Behauptet er aber schliesslich dass die Juden ihn verfolgen, dann sage ich ganz einfach: wenn künftig bei Aufführung Wagner'scher Opern an der Theaterkasse jeder Eintritt Suchende zugleich sein Taufzeugniss vorlegen müsste, ohne welches ihm kein Entrée gewährt würde, so dürfte Richard sehr bald an den magern Tantiëmen erfahren was es heisst bei gewissen Vorstellungen das Publikum nach Abstammung und Glauben sortiren wollen. Hier hört aller Carneval auf, und die Gehirnerweichung des Maestro beginnt. Wagner von den Juden verfolgt — dies ist der höhere Blödsinn; und vor ferneren Ausbrüchen desselben möge ein gütiges Geschick den reichbegabten Künstler bewahren!

*) Wie? auch Offenbach? Ja, ganz gewiss! Denn Gany-med wird nicht gleich zum Thersites, wenn er, statt Nektar zu kredenzen, mitunter im tollen Uebermuth Stymphalisches Sumpfwasser schöpft.

Druck von C. F. Schmidt in Berlin, U. d. Linden 30.

3.

Ritter Gasparo Spontini.

Miss (name) (name)

I.

Vor länger als einem halben Jahrhundert hatte meine liebe Vaterstadt Königsberg das Glück, einen anständigen Thespiskarren zu besitzen; denn dortiger Theaterdirector war damals der Kaiserlich Russische Etatsrath und Generalconsul v. Kotzebue, und die Namen Feddersen und Schwarz im Schauspiel, Julius Miller und Mosewius in der Oper hatten dem Musentempel am Pregel auch westwärts von der Weichsel einen ehrenvollen Ruf verschafft. Wie ich von meiner Mutter zum Besuch der sonntäglichen Predigt gehalten wurde, so sorgte mein Vater dafür, dass ich keine klassische Oper versäumte, und in frühester Jugend waren mir daher die Mozart'schen Melodien so geläufig, wie das bei einem zehnjährigen musikalischen Knaben, der kein Wunderkind sein sollte, vielleicht selten gefunden wird. Aber mein Ohr war es nicht allein, welches durch die Opernvorstellungen in Anspruch genommen wurde; bewusster als jenes verfolgte mein Auge jede Regung und Bewegung nicht etwa der Personen auf der Bühne, sondern einer einzigen Person ausserhalb derselben — meine ganze Aufmerksamkeit war gerichtet auf den Dirigenten, Musikdirector Präger, denselben, welcher später unter Küstner die Leipziger Oper auf einen Höhepunkt brachte, den sie bis heute noch nicht wieder erreicht hat. Die Persönlich-

keit dieses Mannes, wenn er am Pult stand, hatte für mich etwas Fesselndes, was ich bei den andern Königsberger Dirigenten, die mir damals bekannt waren (Riel und Streber), durchaus vermisste.

Als ich im Herbst 1823, neunzehn Jahre alt, nach Berlin kam, tauchten bei dem Anblick Spontini's die Erinnerungen meiner Knabenzeit wieder auf. Schneider's und Seidel's Tactirung war spurlos an mir vorübergegangen; aber der Componist der „Vestalin“ lenkte mein Auge wieder, wie damals, von dem Jenseits des Souffleurkastens zu dem Diesseits. Das waren, wenn mein Gedächtniss mich nicht betrog, dieselben energischen präzisen, beinahe eckigen und doch graziösen Conturen des rechten Armes und seiner die Battuta schwingenden Hand, dieselbe gebieterische Haltung der ganzen wie in Bronze gegossenen Figur, derselbe feurige durchdringende Blick, welcher bald rechts, bald links hin den einzelnen traf, ohne auch nur einen Moment die majestätische Ruhe des olympischen Hauptes zu stören mir schien der ganze Unterschied eben nur darin zu bestehen, dass dort der unbekannte Heinrich Präger, hier der weltberühmte Casparo Spontini, dort ein schülerhaftes städtisches Orchester, hier eine meisterliche Königliche Kapelle in Activität waren. Aber wenn ich schon als Knabe alle in die Augen springenden Aeusserlichkeiten eines mir zusagenden Dirigenten gemerkt und sie in meinen kindischen Spielen nachzuahmen versucht hatte, um wie viel gespannter musste jetzt meine Aufmerksamkeit einem Manne zugewendet sein, der so unbestrittenen Ruf als musikalischer Feldherr besass, wie der Königlich Preussische General-Musikdirector, und wie viel lernbegieriger musste ich zu erhaschen suchen, was überhaupt nicht diesem allein erb- und eigenthümlich sein durfte, zumal mir beim Abschied von Königsberg mein alter Onkel, der durch Wort und That auch in weiteren Kreisen bekannte J. F. Dorn, gesagt hatte: „Wenn du die Jurisprudenz einmal mit der Tonkunst vertauschen solltest, so resignire darauf künftig zu den berühmten

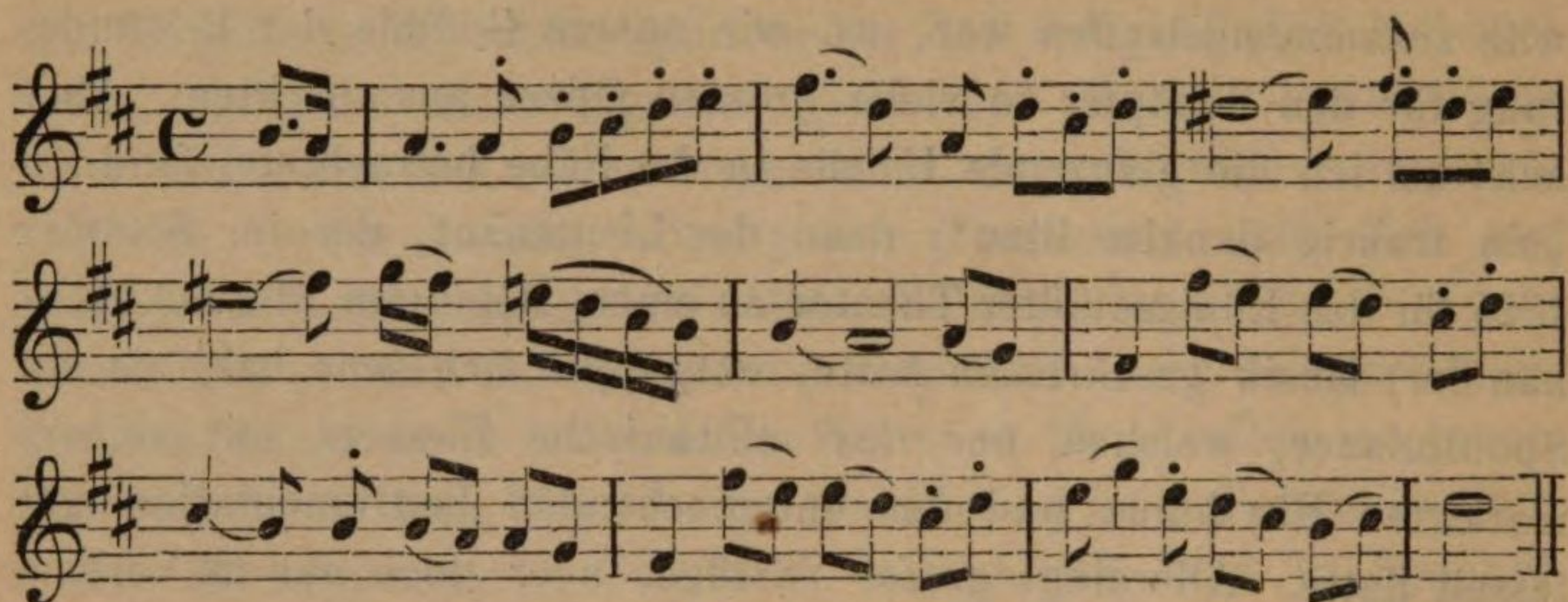
Componisten gezählt zu werden; dagegen glaube ich fest, dass in dir kein unbedeutendes Kapellmeistertalent steckt — und das ist auch etwas werth.“

Nur zu früh musste ich die Erfahrung machen, dass unsere ersten Ideale oftmals schöne Täuschungen sind. Meine jugendliche Schwärmerei für Spontini als Dirigenten nahm in dem Maasse ab, wie mein musikalisches Urtheil reifer wurde. Nur unter gewissen glücklichen Umständen, die selten so vereinigt angetroffen werden konnten, wie hier in Berlin, war Spontini ein Dirigent ersten Ranges. Seine eigenen Opern gingen allerdings wie am Schnürchen; es war darin ein Ensemble, eine harmonische Verschmelzung der Vokal- und Instrumentalparthieen, und eine geistige Belebung jedes einzelnen Theiles, Eigenschaften, die das Publikum regelmässig zum Enthusiasmus hinrissen; aber unter welchen Verhältnissen waren solche Auführungen ermöglicht worden? Die Zahl der Quartett- und Orchesterproben zu einer von Spontini zum ersten Mal geleiteten Oper war geradezu Legion: jedes einzelne Mitglied der Kapelle und des Chors wusste bei der ersten Darstellung bereits die ganze Oper auswendig, denn nach all' den vorletzten, letzten und allerletzten „*répétitions*“ war eine erste Darstellung doch nur mit mehreren vorangegangenen Generalproben (natürlich im Costüm) selbstverständlich. Spontini's Adlerauge schwebte über der Vorstellung wie der Geist Gottes über den Wassern; aber er hätte nicht nöthig gehabt, bei neu eintretendem Tempo das Zeitmaass zu taktiren, denn das kannte jeder der Mitsingenden und Mitspielenden so genau wie er selber; ob er herauf- oder herunterschlug, das war ganz einerlei — man wusste schon, (was er wollte, wenn er auch statt herauf zu schlagen herunterschlug oder umgekehrt), was oft, sehr oft geschah. Ein Recitativ nach Spontini's Taktstock richtig zu begleiten, wäre jedem anderen Orchester ausser der von ihm gemaassregelten Königl. Pr. Kapelle unmöglich gewesen. Um dies Kapitel mit Einem Wort abzufertigen:

der General-Musikdirector Spontini zur Zeit der gräflich Brühl'schen Intendanz führte seine eigenen Opern dem Berliner Publikum in einer Weise vor, wie sie wahrscheinlich nirgends wieder zu Gehör gebracht werden können. Der grosse Tonmeister hatte Zeit und Mittel, Alles so vorzubereiten, dass die zwei- bis dreihundert mitwirkenden Personen des Abends uur angetippt zu werden brauchten, um ihre Aufgaben in vollendeter Weise zu lösen. Der scheinbare Vorwurf, den ich dem Verstorbenen gemacht, ist keine Verunglimpfung seines Künstlerruhmes. Friedrich Wilhelm III. fand in Spontini, dessen Olympia er in Paris gehört hatte, den Mann, welchen er suchte und brauchte; eine Persönlichkeit, die Achtung gebietend oft Furcht einflössend war, und einen napoleonischen Starrsinn, der alle Hindernisse zu überwinden wusste, wenn es galt, seine grossen Opern vollendet und glänzend auszuführen. Ob dieser Mann, der nie von der Pike auf gedient, gleichzeitig auch die Werke anderer Tonkünstler mit geringeren Vorbereitungen hätte in's Leben rufen können — das war ganz gleichgültig, weil es gar nicht zu seinem Beruf gehörte. *Non omnia possumus omnes.*

Aber wie meine Idolatrie des Spontini'schen Taktstockes dahinschwand, in höherem Grade wuchs meine Verehrung für den dramatischen Componisten. Vestalin, Cortez, Nurmahal und Olympia waren mir bei meinem Abgange von Berlin 1828 eben so geläufig, wie ich schon fünf Jahre früher Mozart's Opern fast auswendig wusste; und Alcidor mit Agnes von Hohenstaufen (damals nur der erste Act) entgingen dem Schicksal, bei mir eiugespeichert zu werden, bloss deshalb, weil kein Clavierauszug von ihnen existirte. Bei meinen intimeren musikalischen Freunden wollten aber Versuche zu Gunsten Spontini's, Proseliten zu machen, nicht recht gelingen, und um so heftiger stürzte ich mich auf einen mir zufällig bekannt gewordenen Dilettanten, den Lieutenant F. C. v. Lossau vom Garde-Drögoner-Regiment, mit dem ich bei der Gräfin Bülow von Denne-

witz zusammengetroffen war, wo wir unsere Gefühle der Bewunderung für den Schöpfer so vieler grossen Opern austauschten. Aber ach! als ich die glänzende Libelle in der Nähe betrachtete, fand ich „ein traurig dunkles Blau“; denn der Lieutenant, der im Sommer 1825 für das Königsstädter Theater zu einem Melodram (die Schleichhändler) Musik geschrieben hatte, entpuppte sich sehr bald als ein Spontinianer, welchen nur das militairische Element mit seinem markirten Rhythmus und der entsprechenden Instrumentation gefesselt hatte. Allerdings grosse Vorzüge, aber doch nur in Verbindung mit anderen viel wichtigeren Momenten, die mein neuer Allirter ganz übersah, weil sie nicht so in's Auge springend waren. Irre ich mich denn darin aber was mir neben dem consequenten Festhalten musikalischer Charaktere schon damals eine gar nicht hoch genug zu schätzende Eigenschaft Spontini's erschien und was ich noch heutigen Tages dafür anerkenne, das ist: der breite Strom seiner Melodien, wie er überhaupt nach Mozart nur allzuselten gefunden wird. Hiermit soll nicht gesagt sein, dass die Quelle, aus welcher jener Melodienstrom entsprang, eben so reich sprudelte, wie bei Mozart und bei einigen wenigen Bevorzugten; die Spontini'schen Melodien jedoch, selbst wenn sie minder eigenthümlich waren, hielten sich immer von jeder Zerstückelung frei und bildeten ein geschlossenes Ganzes, dem man nirgend das Zusammengekittete ansah und anhörte, weil es ja eben in Einem Guss entstanden war. Eine Melodie hinzuschreiben, wie wir sie namentlich in deutschen, sogar mit Recht renommirten Opern häufig antreffen (zwei bis vier gesanglich schöne Tacte, dann aber irgend ein chromatisches Gewinsel oder melismatisches Gezerre von wieder einigen Takten, um rasch jene ersten wiederholen zu können), hätte das Spontini jemals fertig bekommen? Aber eine Melodie auszuströmen wie Amazili's Arie im Cortez:



das ist für viele andere, sonst sehr achtungswerthe Tondichter von jeher unmöglich gewesen. Man kann jenen Vorwurf, welchen ich der Melodik deutscher Operncomponisten machte, auch zu weit ausdehnen; und im Sommer 1843, als ich eines Tages zu Leipzig mit Nicolai und Lortzing in Auerbach's Keller beim kühlen Weine sass, raisonnirte der Wiener Kapellmeister so heftig auf die Unbehülflichkeit unserer lieben Landsleute, dass ihn sein Leipziger College ganz empört fragte, ob er Agathens Arie vielleicht in folgender Weise componirt wünsche:



Keinenfalls hätte Nicolai seine in diesem Punkt überspannten Forderungen bei Spontini unbefriedigt gefunden; gleichviel ob Hass oder Liebe, ob Rache oder Versöhnung — Spontini's Melodien waren immer gekennzeichnet durch einen grandiosen Anstrich von Noblesse, die nur mit vollen Händen reichte, ohne sich auf kleinere Abschlagszahlungen einzulassen. Das war es hauptsächlich, was mich zu einem glühenden Anhänger des grossen Meisters machte.

II.

Und nun sollte ich den Componisten der Vestalin persönlich kennen lernen, ich sollte mit ihm im engsten Kreise zusammen sein. Ach! wie langsam verstrichen mir „die Jahreszeiten“ am 19. April 1826 im Berliner Opernhause, und zwischen Sommer und Herbst spielte Hummel noch sein Rondo brillant in A-dur. Endlich war das Concert zu Ende und ich eilte auf den Gensdarmen-Markt in das gastliche Haus des Justizrath Schulz. Seine Frau hatte so eben noch Haydn's Hannchen gesungen und erwartete nun die Herren Spontini und Hummel zum Souper. Damals gehörte ich schon zu den stehenden Artikeln des Hauses, weil ich seit Jahr und Tag Correpetitor der vortrefflichen Künstlerin war; ausser mir befanden sich in der Gesellschaft zwei jüngere Freundinnen der Familie; ferner ein Königlicher Stallmeister, dessen Namen ich vergessen habe, der aber bei Schulz wöchentlich ein paar Mal zur Bostonparthie erscheinen musste, und der, was bei Gelegenheiten sehr wichtig war, vortrefflich französisch parlirte; endlich eine zu jener Zeit allbekannte Persönlichkeit, ein höchst geistvoller und vielseitig gebildeter Mann, der nur leider — trotzdem er der Schwager eines Ministers war — den Spirituosen allzusehr huldigte, Baron v. L. An diesem Abend hatte er sich aber zusammengenommen und bildete das ver-

bindend belebende Cement für die vorhandenen heterogenen Gesellschaftsstoffe; Josephinens Bruders, ein Lieblingsschüler Louis Berger's, der vortreffliche Clavierlehrer Kilitschki erschien uneingeladen jedoch immer willkommen. Die Tafelrunde bot viel Interessantes dar. Der Contrast zweier Männer, wie Spontini und Hummel, in deren Mitte die feurige Wirthin sass, gab vollauf zu beobachten; und meine beiden hübschen Nachbarinnen begriffen gar nicht, warum ich ganz gegen sonstige Gewohnheit die übliche Courmacherei unterliess. Das „mulier taceat in ecclesia“ könnte man auch auf den juvenis ausdehnen; es wäre mehr als unbescheiden gewesen, hätte ich solchen Männern gegenüber anderes gethan als Sehen und Hören. Und es gab allein schon viel zu sehen; denn der preussische und der weimaraner Kapellmeister bildeten die entschiedensten Gegensätze. Spontini war gekommen in demselben feinen Costüm, welches er während der Direction des Oratoriums getragen — sämmtliche vier Orden in Lebensgrösse — weisse Binde mit den historischen hohen Vaternördern — die kunstvoll toupirte Frisur noch so frisch wie drei Stunden vorher, wahrscheinlich also im Theater nach der Vorstellung neu in Scene gesetzt — dann die durchweg aristokratische *tournure*, ein freundliches, fast ironisches Lächeln um den zierlichen Mund, und die gewähltesten Ausdrücke in halbleiser Sprache eines kanm männlich zu nennenden Organs man glaubte bei ihm nur antichambriren zu dürfen! Und nun dagegen Hummel, der seinen ganzen Concertstaat sofort als unnützen Plunder abgelegt hatte — das Haupt mit einem schwarzen Sammetkäppchen bedeckt — immer laut sprechend im abgeblassten österreichischen Dialekt und mit beiden Armen heftig gestikulirend — dazu noch schlechte Witze mit obligaten Zweideutigkeiten, welche Spontini nicht verstehen konnte und die anwesenden Damen nicht verstehen wollten, worüber der immer ausgelassener werdende Autor eine helle, beinahe unanständige Lache aufschlug ihn glaubte man nur antichambriren

lassen zu dürfen! Und doch wie grosse Künstler waren beide; man muss die Leute eben nehmen, wie sie sind, und nicht verlangen, dass derselbe Beruf immer auch dieselben Sitten und Gewohnheiten mit sich bringe, denn es ist gut, dass nicht allen Bäumen gleiche Rinde gewachsen sei.

Unser Abendmahl war sehr opulent und begann gleich mit Hummersalat, der Veranlassung zu einem erheiternden *qui pro quo* gab. Spontini ass davon mit vielem Behagen und (war es wirklich Unwissenheit oder Zerstreutheit oder Galanterie gegen den Wirth) kurz — er fragte, was denn das eigentlich für ein Leckerbissen sei. Der gute Justizrath Schulz, welcher in seinem *corpus juris* vortrefflich bewandert war, dagegen mit dem französischen *vocabulaire* auf etwas gespanntem Fusse stand, konnte wohl nicht gleich auf *homard* kommen und verwandelte den exquisiten Hummer rasch in einen simplen Krebs; da sich aber der Ausdruck *écrevisse* auch nicht einstellen wollte, so machte er kurzen Process und gab als guter Lateiner einen *salade de chancre* von sich, was denn Hummel und den Baron bestimmten, jeder in seiner Weise, die nöthige Interpretation hinzuzufügen. Die halb französisch, halb deutsch geführte Unterhaltung drehte sich zunächst um die stattgefundene Aufführung der „Jahreszeiten“, welche wohl nicht allgemein befriedigend gewesen, und kam dann vom Oratorium auf die Oper. Hier war es, wo der bis dahin schweigsame Spontini redselig wurde und in einer mir damals vollendet erscheinenden Weise die künstlerischen Erfordernisse musikalisch-dramatischer Werke auseinandersetzte. Als er geendet, ergriff Schulz das Glas, hinzufügend: „Und einen solchen Mann, der all' diese Bedingungen in seinen Compositionen erfüllt, besitzen wir in unserer Mitte; so trinken wir denn auf das Wohl des Herrn Spontini.“ Nein, entgegnete dieser rasch, nur Einer hat das wirklich vermocht, Mozart, und zu dessen Andenken erheben wir uns Alle standen tumultuarisch auf, der alte Hummel aber zog sein Käppchen

und eilte herzlich auf den Collegen zu; es war doch ein hübscher Moment. An diesem Abend sprach auch Spontini ein grosses Wort gelassen aus, was schon Tags darauf in der Stadt circulirte. Frau Schulz erzählte nämlich, dass ihr achtjähriges Töchterchen Hedwig († 1845) Talent zur Musik verriethe, und das führte den Meister auf seine eigene Jugendzeit, wobei er sich denn des Ausdrucks bediente: „*mes parents qui me voulaient faire archevêque.*“ Ein anderer hätte gesagt, dass ihn die Eltern zum geistlichen Stande bestimmen wollten; aber ein Mann wie Spontini musste schon in der Wiege zum Erzbischof designirt sein. *Ex ungue leonem!*

III.

Nun konnte es mir nicht mehr fehlen; ich hatte mit Ihm aus Einer Schüssel gegessen, wir hatten beide auf das Andenken Mozart's gleichzeitig unsre Gläser geleert . . . Er musste meine Oper auf-führen! „Rosaura“ hiess das Erstlingswerk, welches von mir ge-dichtet und componirt, in einem Akt Ouverture und 6 Nummern ent-hielt. Mit der pompös eingebundenen Partitur unter dem Arm liess ich mich in Spontini's Wohnung melden, wurde sehr freundlich em-pfangen, aber auch ohne weitere Besprechung über das Opus sofort an Graf Brühl gewiesen, da der General-Musikdirector zur Annahme dramatischer Arbeiten für das Institut nicht berechtigt sei. Selbst meine Bitte, die Composition nur vorläufig zu prüfen, fand kein Ge-hör, und ich zog also unverrichteter Sache wieder ab. Durch den damaligen Hofagenten, späteren Seehandlungs-Präsidenten Bloch war ich schon vor Jahr und Tag dem Herrn Grafen Brühl empfohlen und in die höchst rangirte Kategorie der Freibillets gesetzt worden, welche nämlich den Eintritt behielt, auch wenn die auf dem Theater-zettel übliche Formel „freie Entréen sind heute nicht gültig“ noch durch das Einschiebsel „ohne Ausnahme“ verstärkt worden war. Mein gütiger Gönner gab mir eine abermalige und dringende Em-pfehlung an den Intendanten, und mit der pompös eingebundenen

Partitur unter dem Arm liess ich mich in Brühl's Wohnung melden, wurde sehr freundlich empfangen und von dem lebenswürdigen Grafen durch das Versprechen erfreut, dass er sich lebhaft für die Operette interessiren wolle, sobald die General-Musikdirection dieselbe zur Aufführung fähig befunden hätte. Aber was musste ich damals blutjunger Mensch während der kurzen Zeit meines Besuches mit anhören! Der Herr Graf machte gar kein Geheimniss daraus, dass er mit Spontini auf allergespanntestem Fusse stand; er beklagte in den härtesten Ausdrücken dessen exclusive Stellung (scilicet Einheitliche Leitung der musikalischen Angelegenheiten), behauptete, dass durch dieselbe nicht nur die Wirksamkeit der Intendanz, sondern bei der kleinlichen Eifersucht des französirten Italieners auch das Emporblühen deutscher Tonkunst behindert sei und machte schliesslich die Bemerkung: er hoffe, Spontini's Trostspruch „*l'un après l'autre*“ womit er die Durchsicht aller zu beurtheilenden Manuscripte in's Unbestimmte verschöbe, werde sich durch seine (des Grafen) Bemühungen für mich zum „*autre*“ (also früher wie der „*un*“) entscheiden. Natürlich wurde auch ich *ni l'un ni l'autre*, und gewiss mit vollem Recht. Graf Brühl hatte aber jedenfalls mit Spontini meinetwegen gesprochen, denn es dauerte nicht lang, so erhielt ich (8. August 1826) mit der Unterschrift „*votre très humble serviteur Spontini*“ dessen briefliches Urtheil über meine Composition. Es war also von ihm gegen sonstige Gewohnheit der officielle Weg verlassen worden und er theilte mir privatim mit: Gern würde ich mit Vergnügen jede Gelegenheit ergreifen, Ihnen angenehm und nützlich zu sein; aber Ihre „Rosaura“ anlangend, kann das Werk schon wegen der *excessive faiblesse quant au poëme* nicht zur Aufführung bei der Königl. Bühne angenommen werden; und hinsichtlich der Musik mit Ausnahme von 2 oder 3 kleinen passablen Nummern, *tout le reste sent l'école, l'inexpérience et le peu de réflexion*. Das ist meine Ansicht; aber sie fällt nur als Fünftel in die Wagschaale, ich er-

warte noch das Urtheil der vier andern Mitglieder der Musikdirection *), welches ich Ihnen dann später zukommen lassen werde.

Das war mein zweiter Berührungspunkt mit Spontini; der dritte wurde etwas handgreiflicher. Am 28. April 1827 fand die Generalprobe von Mendelssohn's „Hochzeit des Camacho“ statt. Vorher hatte ich noch mit der Sängerin Seidler die ihr darin zugetheilte Rolle am Pianoforte correpetirt und begleitete sie nun nach dem Schauspielhause. Als wir aber die Thüre in der Charlottenstrasse erreicht hatten, verweigerte mir der Portier den Eintritt. Weder das Zureden der Primadonna, noch des gleichzeitig mit uns anlangenden Kapellmeisters Schneider konnten die Berufstreue des zweifüssigen Cerberus erschüttern; denn, wie er sagte, sei vom Intendanten ausnahmsweise der Befehl ertheilt worden, Niemanden den Besuch dieser Generalprobe zu gestatten. Während wir noch disputirten, kam Spontini dazu. „Was maak Sie ier?“ Ich erzählte ihm, was vorgefallen. „Laass Sie den Erren erein“ sagte er zum Portier. Der aber entschuldigte sich mit der für heute empfangenen Dienstinstruction. „Weiss Sie, wer ick bin?“ „Wat werd' ich Ihnen nich kennen, Herr Gennral-Musikdreker; aber der Herr Schefft haben befohlen . . .“ Nun riss Spontini die Geduld; er fasste mich (wörtlich zu nehmen!) hinten beim Rockkragen und schleuderte mich mit einem wüthenden „*passez monsieur, passez!*“ durch die halb geöffnete Thüre die Treppe hinauf. (Scilicet: Einheitliche Leitung der musikalischen Angelegenheiten.)

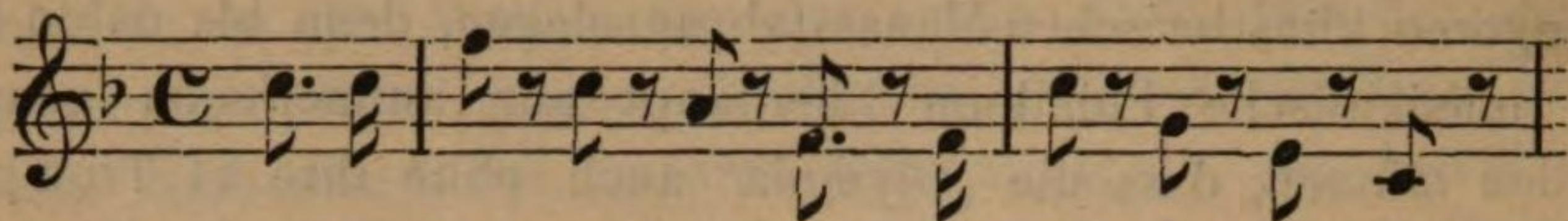
Früher schon, ehe ich noch die Ehre hatte, Spontini persönlich kennen zu lernen, war ich mit A. B. Marx vertraut geworden. Dieser predigte damals in der von ihm 1824 gegründeten, bei Schlesinger erscheinenden Musikzeitung den Berlinern das Evangelium Spontini. Es that Noth, dass ein so geistreicher, unterrichteter und gewandter

*) Schneider, Seidel, C. Blum, v. Lichtenstein.

Schriftsteller in die Fussstapfen des schon 1822 verstorbenen Kammergerichtsrathes Hoffmann (Verfassers der Fantasiestücke) trat; denn der classische Zopf unserer feineren exklusiven Kunstwelt wollte selbst in der Olympia nichts anderes, als ein wüstes Conglomerat von Blechmusik, decorativem Pomp, Balletspringerei, Costümpracht, Waffengeräusch und Elephantenbeinen erkennen. Zwar strömte das grosse Publikum massenhaft herbei, aber die Kritik stand schmolend von weitem. Der für Spontini kämpfende Dr. Knhn, Redacteur des „Freimüthigen“, war eine zu wenig geachtete Persönlichkeit, um Einfluss haben zu können; und als der in seinen künstlerischen Ansichten noch vereinzelt gebliebene Hoffmann das Zeitliche gesegnet, da übernahm Marx die Rolle eines Bannerträgers für Spontini, und in fast überschwenglicher Weise setzte er dem Publikum allwöchentlich die Grösse seiner (Spontini's) Schöpfungen aneinander. Der jetzt gleichfalls verstorbenene Divisions-Anditeur Nicolai*), ein Hausfreund des General-Musikdirectors, stand dem Redacteur der Musikzeitung kräftig zur Seite; und nach und nach fanden sich immer neue, nicht bloss durch sinnliche Pracht bestochene Anhänger der nach „Vestalin“ und „Cortez“ von demselben Autor gelieferten Werke. Spontini war nicht unempfindlich gegen diese rastlosen und mit Erfolg gekrönten Bemühungen des für ihn enragirten Kritikers, und am 7. Mai 1825 brachte das Hofoperntheater als Novität: „Jeri und Bäteli“, Singspiel in einem Act von Göthe und A. B. Marx. Es wurde natürlich rasch hintereinander einmal gegeben und damit war die Freude vorbei. Welche Ursachen die bis dahin intimen Beziehungen zwischen Spontini und Marx erkalten liessen, habe ich nie erfahren können. Marx sagte mir aber eines Tages unaufgefordert, es sei nun doch wohl an der Zeit, für Spontini's Arbeiten einen

*) Verfasser des Roman's „Der Cantor von Fichtenhagen“ und einer Reisebeschreibung durch Italien.

strengeren künstlerischen Maassstab anzulegen, denn bis dahin habe das musikalische Publikum überhaupt nur aufmerksam gemacht werden müssen, dass die „Olympia“ auch ohne ihre 24 Trompeten dramatische Factoren in sich berge, jetzt aber etc. etc. So kamen denn nach und nach einige unangenehme Fühler in der Berliner Musikzeitung zum Vorschein: Dehn, Rellstab, Marx selber, am schlimmsten aber ein intimer Freund Mendelssohn's, der Dr. W. Franck, mit einem fanatisch-wilden Artikel über „Ferdinand Cortez“ im Jahre 1826. Als „Agnes von Hohenstaufen“ (nur der erste Act) im Mai 1827 gegeben war, erfolgte ein entschiedener Bruch, indem Marx diesen Torso an Rellstab zur Recension übergab, welcher darüber eine vernichtende Kritik in No. 23, 24, 26 der genannten Zeitschrift losliess. Bis dahin war ich fleissiger Mitarbeiter der Zeitung gewesen und hatte unter der Chiffre 4. eine Menge Beurtheilungen gedruckter Compositionen geliefert; von dramatischen Werken jedoch hatte ich nur die tragische Oper Dido meines Lehrers Bernhard Klein recensirt, und mich weiter nicht auf diesem Felde umhergetummelt. Jetzt aber, als Rellstab's Misshandlung der „Agnes von Hohenstaufen“ zum Vorschein kam, hielt ich es an der Zeit, diesem Unwesen entgegen zu treten, und das um so eifriger, je mehr ich Gelegenheit gehabt hatte, in Spontini nicht blos den Componisten, sondern überhaupt den feinfühlenden Künstler kennen und schätzen zu lernen. Möge hier nur Ein Beispiel angeführt werden. Es war in der Theaterprobe zum „Don Juan“; Spontini leitete die Oper — wenn ich nicht irre — zum ersten Mal; mindestens schienen die Bemerkungen, welche er dem engagirten Solopersonal machte, für dasselbe durchaus neu und überraschend. Nie werde ich den Eindruck vergessen, den es auf mich machte, als der Dirigent im ersten Finale an der nachfolgenden Stelle Halt gebot und (halb französisch, halb deutsch) den Sängern erklärte, „dass in den Takten



die Achtel nicht in der gewohnten Weise als Viertel gesungen werden dürften; denn wenn auch die einzelnen Noten des in natürlicher Folge gebrochenen Dur Dreiklangs den bestimmten Entschluss zur Bestrafung des Bösewichts anzeigten, so müsse eben durch die abgestossene Achtelbewegung zugleich die Furcht vor dem übermüthigen Feinde ausgedrückt werden.“ Jahn und Lobe existirten damals noch nicht, und von seinem Lehrer Cimarosa wird Spontini die geistige Durchdringung Mozartischer Partitur wohl auch nicht erlernt haben; so vindicirte ich ihm denn Alles, was er in Ausführung derselben anordnete und verbesserte, als sein alleiniges Eigenthum und schwärmte noch inniger für ihn. — Aber ich hatte auch ausserdem einen Grund, der mich antrieb, öffentlich meine der Kellstab'schen entgegengesetzte Ansicht zu vertreten. In Spontini's nächster Umgebung hielt sich damals ein Musiker Namens Berger auf, welcher so eine Art Ammanuensis vorstellte, und der für den General-Musikdirector allerlei kleine musikalische Aufträge besorgte. Dieser hatte mich schon mehrmals gefragt, ob ich denn nicht bei der in Bezug auf Spontini veränderten Richtung der Berliner Musikzeitung aus der Zahl der Mitarbeiter scheiden würde. Dazu war aber gar keine Veranlassung gewesen, weil Marx mich noch nie im Ausdruck meiner Ansichten beschränkt hatte. Jetzt schien mir die Gelegenheit willkommen, dem von mir verehrten Meister einen Beweis meiner unveränderten Gesinnungen zu geben.

Aber ehe ich dies Kapitel fortsetze, muss ich die geehrten Leser, namentlich die jüngeren, daran erinnern: dass sothane Historia anno Domini 1827 — also vor 52 Jahren — passirt ist; dass Berlin damals noch nicht Weltstadt war; dass wir ausser der Vossischen

und Spener'schen keine politische Zeitung besaßen; dass Eisenbahnen, Dampfschiffe, Maschinenbau, Schwurgerichte u. dgl. höchst befremdende Begriffe waren; dass demnach über gewisse Gegenstände nicht verhandelt werden konnte, so wie über gewisse andere öffentlich nicht verhandelt werden durfte; dass also die Theater incl. Concerte oder Kunst im Allgemeinen dem grossen Publikum nicht blos wie noch heute, die liebste, sondern streng genommen die einzige Unterhaltung lieferten. Daraus erklärt sich auch, wie zu jener Zeit in Berlin drei belletristische Zeitschriften oder Journale (Freimüthige, Gesellschafter, Schnellpost) existiren konnten, während wir jetzt nach dieser Richtung hin kein einziges Exemplar besitzen, dafür aber das Zehnfache an politischen und sonstigen Fachzeitungen. Diese Bemerkung musste ich einschalten, um nicht in den Verdacht zu kommen, dass ich an und für sich unbedeutenden Vorfällen eine Wichtigkeit beilegte, die sie nach jetzigem Maassstabe nie gehabt hätten. Damals aber machte die Sache förmlich Aufsehn — und so fahre ich denn in meiner Erzählung fort.

Kaum war der zweite Artikel Rellstab's über „Agnes von Hohenstaufen“ erschienen, so eilte ich zu Marx, um mich zu vergewissern, dass er eine Antikritik auch wirklich in die mus. Zeitung aufnehmen würde. Nachdem ich diese Zusicherung erhalten, begab ich mich zu Spontini, um mir für eine detaillirte Beweisführung die Partitur der Oper zu erbitten; ich wurde aber nicht angenommen und merkte schon im Vorzimmer an den Mienen des Kammerdieners, dass ich hier keine *persona grata* wäre. So musste ich mich denn ohne speciell musikalisches Material an die Arbeit machen, die mir durch Rellstab's höchst weitläufigen Bericht und durch mein gutes musikalisches Gedächtniss wesentlich erleichtert wurde. Zu seinem am 27. Juni erschienenen dritten und letzten Artikel fügte R. eine Nachschrift, welche mit den Worten begann: „Während ich dies schreibe, erfahre ich, dass man widerlegend gegen diese Beurtheilung auf-

treten werde; dies kann mir nur erfreulich sein, da ich höre, dass ein junger Künstler, dem musikalische Einsicht gewiss nicht abzusprechen ist, die Widerlegung meiner Ansichten übernommen habe. Daher kann ich nicht umhin, über Tendenz und Sinn meines Aufsatzes, einige Worte hinzuzufügen.“ Und zu meiner Antikritik, welche gleichfalls durch drei Nummern ging, schrieb ich noch ein Schlusswort, welches also beginnt: „Somit endet Herr Rellstab seine Recension über ein Werk, das er in einem Grade misslungen nennt, wie wir noch kein Beispiel haben; eine Phrase, die jetzt, nachdem sein ganzer Aufsatz bestritten und in Nichts zerfallen ist, mit dem grössten Recht auf ihn selber angewendet werden könnte.“ Brauchte man weiter ein Wort der Kritik oder Antikritik gelesen zu haben, um sich überzeugt zu halten, dass beide Kämpfer im Gefühl ihres guten Rechts auf einander losgegangen waren? Anders aber dachte man im engeren Spontini'schen Kreise. Spontini selbst, der deutschen Sprache nicht mächtig genug, um Wahres von Falschem unterscheiden zu können, sog begierig die Ansicht seiner nächsten Umgebung ein, welche es für unmöglich hielt, dass Marx ohne weitere Bemerkungen einen solchen Angriff wie den meinigen auf einen seiner ältesten und bewährtesten Mitarbeiter gestattet haben würde, wenn er nicht das Ganze für ein Scheingefecht, ja die Antikritik für eine Persiflage des vertheidigten Werkes gehalten hätte. Am 10. Juli also erschien gleichzeitig in der Vossischen und Spener'schen Zeitung ein Artikel, welcher mit Entrüstung und Entschiedenheit diese letztere Ansicht aussprach. Sofort schrieb ich an Spontini und bat ihn, mich darüber zu beruhigen, als wenn auch Er solche Gedanken hegte, wie sie jener Artikel enthielt. Die Antwort erfolgte umgehend: „Mein Herr! nachdem ich davon unterrichtet war, dass Sie eine Antwort vorbereiteten auf die Kritik des Herrn R. (der verabscheute Name war nur mit Punkten angedeutet), glaubte ich davon abstehen zu müssen, Sie bei mir zu empfangen,

als Sie so gütig waren, sich daselbst vorzustellen, indem ich nicht im geringsten weder Ihre Meinung noch Ihre Schriften beeinflussen wollte. Jetzt haben Sie an mich geschrieben, um meine Ansichten über die Ihrigen kennen zu lernen. Da ich nicht versucht hatte, Ihre Meinung kennen zu lernen oder zu beeinflussen, warum drängen Sie mich, Ihnen die meinige zu enthüllen? Wie ich durchaus keinen Antheil an der Redaktion Ihrer Antikritik hatte, eben so vollständig fremd bin ich dem Artikel in der Vossischen und Spener'schen Zeitung vom 10. c. und Sie dürfen daher nicht einen Augenblick argwohnen, dass dieser Artikel meine Gedanken enthielte. *Voici Monsieur tout ce que je crois devoir en réponse à votre lettre, à la politesse et aux sentiments d'estime que Vous m'inspirez. Sp.*“ Diesen Brief steckte ich ruhig ein, da ich weiter nichts thun konnte, als meine Rechtfertigung im Allgemeinen der Zeit und der bessern Einsicht aller Verständigen zu überlassen. Aber man wird aus diesem Einen Beispiel erkennen, in welchen Händen Spontini war, und welchen Einfluss befangene Rathgeber auf ihn ausübten.

Mitte März 1828 verliess ich Berlin und sah Spontini erst im September 1829 wieder. Als ich im August desselben Jahres von Königsberg nach Leipzig durch Berlin gereist war, hatte ich als Königlich Sächsischer Musikdirektor dem Preussischen Herrn Kollegen meine Aufwartung gemacht, ihn aber leider nicht zu Hause getroffen; doch sagte mir sein damaliges Factotum, Herr Dr. Sobernheim (?), dass Spontini jetzt sehr wohl wisse, in welcher lächerlichen Täuschung er sich vor zwei Jahren befunden. Und so war es wirklich; denn in Leipzig im September 1829 fand ich eines Tages Spontini's Karte in meiner Wohnung. Ich suchte ihn, der eben vom Musikfest in Halle zurückgekehrt war, sofort in seinem Hotel auf, und er bat mich, ihm als Führer im Theatergebäude und Gewandhause zu dienen. Von früheren Verhältnissen war gar nicht die Rede; er sprach dagegen sehr viel von den jüngst erlebten Triumphen und

Festivitäten, ohne damals schon wissen zu können, dass der arme Universitäts Musikdirector Naue, welcher aus Eitelkeit dieses sogenannte thüringisch-sächsische Musikfest in Scene gesetzt hatte, dabei sein halbes Vermögen einbüßen würde. — Die Lokalitäten unsres Leipziger Theaters, namentlich aber des darin befindlichen Musikzimmers, fand Spontini abschreckend, und bei dem Anblick des nur auf 6 erste Violinen und 2 Contrabässe berechneten Orchester- raumes schauderte er förmlich zusammen. „*Grandioso*“ war ihm kein *epitheton ornans* — es war sein Lebenselement. *Il faut braver, Madame!* sagte er zu der Sängerin Seidler, als diese zarte Persönlichkeit für die erkrankte Schulz zu Königs Geburtstag die Vestalin übernehmen musste und in der Generalprobe ohnmächtig zusammenstürzte. *Il faut braver*; und solche Ansprache verfehlte ihre Wirkung nicht. — Als ich nach Auflösung des Königlichen Theaters in Leipzig (Ostern 1832) ihm in Berlin unsern dortigen ersten Bassisten Pögner vorstellte, mit der Bitte, den Mann, welcher ein sehr musikalisch- gebildeter Sänger mit mächtiger Stimme war, möglichst zu berücksichtigen, liess er sich von demselben nicht einmal in seinem Zimmer etwas vortragen, weil er doch schon von Natur für die Ober- priester mindestens anderthalb Kopf oder Fuss zu niedrig gerathen sei, und es dann doppelt schmerzen würde, ihn als guten Sänger vergeblich kennen gelernt zu haben! Bei Spontini musste sich alles auf imposante Verhältnisse zurückführen lassen, wenn es Beachtung finden sollte.

IV.

Zu Pfingsten 1847 (23. und 24. Mai) sollte das 29. Niederrheinische Musikfest in Cöln gefeiert werden. Schon drei Jahre vorher hatte ich als städtischer Kapellmeister daselbst das 26. dirigirt; und trotz des Händel'schen „Jephtha“, der Mozart'schen Jupiter-Sinfonie und der Beethoven'schen Missa solemnis, welche bei dieser Gelegenheit in Deutschland zum ersten Male vollständig aufgeführt wurde, trotz eines Chores von 417 und eines Orchesters von 167 Personen, hatte doch das Comité nur mit grosser Mühe nachträglich durch musikalische Extratouren die finanziellen Uebelstände (*nomine*: Deficit) ausgeglichen. Es war die „schwere Noth der Zeit“, welche vor lauter politischer Aufregung das Publikum nicht mehr zu sorgloser Mehrausgabe und ruhigem Genuss kommen liess. „Wir werfen in einen Becher die Namen aller Händel'schen Oratorien, und in den andern die Nummern der neun Beethoven'schen Sinfonien; dann wird aus jedem Becher Ein Loos gezogen — und das ist unser Programm, welches unter allen Umständen Zustimmung findet und Einnahme schafft.“ So lautete die alte Parole in früheren Jahren, und sie erwies sich bis dahin immer ebenso glückbringend, als wenn ausnahmsweise Ries, Klein, Spohr oder Mendelssohn am Pfingstfeste ihre eigenen Werke vorführten. Aber jetzt bedurfte es neuer Reizmittel, und als

im Januar 1847 die Musikfest-Comité-Sitzungen eröffnet wurden, war es die allgemeine Ansicht, dass nur etwas ganz Besonderes noch im Stande sein könnte, der politischen Gährung, welche in der Rheinprovinz bereits einen bedenklichen Charakter angenommen hatte, für die Dauer einer Woche Meister zu werden. Aber worin sollte dies Reizmittel bestehen? Solisten ersten Ranges, welche in Cöln nicht schon sattsam gehört worden waren, existirten kaum, nachdem die Lind und die Viardot abgeschrieben hatten und darauf die Lutzer-Dingelstedt für Deutschland überspannte Forderungen machte und auch wohl machen musste, wenn sie nicht dem Musikfest zu Liebe ihren einträglichen Siegeslauf in England unterbrechen wollte; von neuen und renommirten Werken war aber effectiv Nichts vorhanden so wurde denn der Vorschlag gemacht, als schwere Batterie die Persönlichkeit eines berühmten Componisten in's Gefecht zu führen; und weil deren zwei offenbar mehr ziehen würden, als Einer, so ging das Comité an die Erschaffung solchen Dioskuren-paares, welches Aristo-, Demo-, wo möglich auch Olchecho-kratie in lichten Haufen nach dem Gürzenich treiben sollte. Ueber die Wahl des Einen bestand kein Zweifel; zum vorjährigen Musikfest war Georg Onslow von seinem Landgut Clermont Ferrand in Aachen eingetroffen und hatte durch sein lebenswürdiges Wesen sehr rasch die Herzen der Rheinischen Musikfreunde gewonnen; aber auch er war von der ceremonielosen, fast cordialen Aufnahme, die er dort fand, so angenehm berührt, dass er den vereinigten Comités (Aachen, Cöln, Düsseldorf) eine Rheinische Sinfonie zu componiren versprach, welche denn auch im Laufe des Jahres an unsere musikalische Gesellschaft in Cöln eingeschickt wurde. Sie enthielt als 2. Satz das bekannte Andantino E-dur $\frac{3}{4}$ -Takt aus seiner ersten vierhändigen Sonate — das Finale schilderte ein Ungewitter auf dem Rhein — das Ganze war etwas schwächlich. Dennoch wurde der alte fidele Herr mit Acclamation als einer der beiden projectirten Nothhelfer

angenommen und zur persönlichen Leitung seiner rheinischen Sinfonie eingeladen. — Grössere Debatten entstanden über seinen zu formirenden Zwillings. Wer sollte es sein? Richard Wagner hatte zwar schon seine drei besten Werke, 1842 den fliegenden Holländer*), 1843 Rienzi, 1845 Tannhäuser geliefert, aber noch nicht verklärt durch den Strahlenglanz der Dredener Barrikaden, gedachte man seiner nur als eines kühnen Wilderers auf dem Gebiet der dramatischen Muse; mein lieber Schüler Robert Schumann, zu jener Zeit auf der Höhe seiner Künstlerlaufbahn, war anerkannt ein so unfähiger Dirigent, dass von ihm keine Rede sein durfte; und ein anderer deutscher Componist wurde erst 20 Jahre später von dem (jetzt verstorbenen) Professor Bischoff für den grössten Mann seines Jahrhunderts erklärt, konnte also damals noch nicht berücksichtigt werden; was aber sonst im Vaterlande an Celebritäten vorhanden war, erschien entweder für Cöln abgenutzt oder noch immer nicht celebritätisch genug, um des Schatzmeisters Säckel zu füllen, um so mehr, da wir uns doch gestehen mussten, dass Onslow eigentlich nur für den feineren Musikkenner, nicht für das grössere Publikum berechnet war. So liess sich denn voraussehn, dass mein Lieblingswunsch, Spontini nach 15 Jahren in veränderter Lebensstellung und gereifterem Alter wieder begrüssen zu können, leicht erfüllt werden dürfte. Als ich daher den hierauf bezüglichen Vorschlag machte, erhob sich durchaus kein Widerspruch, denn Niemand läugnete, dass die Erscheinung eines so hervorragenden Mannes, der noch obenein durch sein hartes Schicksal doppelt interessiren musste, dass eine solche Erscheinung allgemeine Theilnahme erwecken würde. Aber nun entstanden Zweifel, in welcher Weise der Meister grade am

*) Der fliegende Holländer war zuerst von Spohr in Kassel aufgeführt worden; ihm folgte (22. Mai 1843) die Rigaer Oper unter meiner Direction, als das zweite deutsche Theater, welches ihm bereitwillig die Wege bahnte.

Pfingstfest als Componist zu introduciren sei. Sinfonieen, geistliche Cantaten oder gar Oratorien existirten von ihm nicht; man war also auf die grosse Oper angewiesen, und das mochte dem oder jenem bedenklich sein. Indess wenn es sonst heisst „in der Noth lernt man beten“, so hiess es diesmal „in der Noth verlernt man beten“; und ich denke, gegen den heiligen Geist der Kunst wurde nicht gesündigt, als man den zweiten Act der Olympia für das Hauptstück des Programms am zweiten Tage bestimmte. Demgemäss erging die Einladung nach Paris.

Aber nun begann die Scheererei! Spontini säumte zwar nicht, sein Jawort zu geben, doch mit dem alleinigen zweiten Acte der Olympia war ihm nicht gedient; er wünschte auch die Ouverture und aus dem ersten und dritten Act einzelne näher bezeichnete Nummern, scilicet alle mit Ausnahme der Balletmusik. Davon konnte natürlich keine Rede sein, oder man hätte Händel, Weber, Mendelssohn und Onslow vom Programm streichen müssen. Während das Comité ihm die briefliche Concession machte, vor dem zweiten Act die Ouverture executiren zu lassen, kam schon sein zweites Schreiben, worin der Wunsch ausgedrückt war, S. Maj. den König zum Feste einzuladen und denselben mit dem Volksgesang Borussia und dem Triumphmarsch zu empfangen. Das arme Comité suchte nach den schonendsten Ausdrücken, um zwei Körbe auf einmal auszutheilen; denn war schon die exclusive Berücksichtigung eines wenn auch noch so bedeutenden Componisten unmöglich, so erschien unter den damaligen Zeitumständen eine Einladung an Friedrich Wilhelm IV. zu solcher Vergnügungstour nach dem Rhein noch unmöglicher. Aber Spontini liess die Herren gar nicht zur Besinnung kommen. Denn gleich darauf erhielt das Comité den dritten Brief, worin sich der berühmte Tonsetzer als den einstmaligen Unterhändler zwischen der Krone Preussen und dem päpstlichen Stuhle vorstellte. Zum Beweis citirte er „unter dem Siegel *de l'honneur et du silence*“

(17 Comité-Mitglieder!) die erste Hälfte eines lateinischen Schreibens, welches er zur Zeit der Cölner erzbischöflichen Wirren an den Papst erlassen habe; und desshalb wäre es wohl nicht unangemessen, den König beim Pfingstfest auch noch mit dem „Domine, salvum fac regem“ zu begrüßen, welches er (Spontini) 1840 zum Andenken der Versöhnung zwischen Staat und Kirche componirt habe. Die Antwort lautete kurz und bündig „man könne leider das Programm nicht mehr ändern; auch wäre es unmöglich, binnen weniger Wochen so viel Orchesterstimmen copiren zu lassen; was aber die Einladung an S. Maj. beträfe, so verbiete sich dessen Anwesenheit in Cöln durch die gegenwärtigen Sitzungen des Landtages in Berlin von selber.“ Umgehend erklärte nun Spontini, zur allgemeinen Verwunderung, dass er gleich nach unserer ersten Aufforderung bereits den König um die Gnade gebeten habe, das Musikfest mit Seiner Gegenwart zu beehren. Darauf beschloss man, nicht mehr officiell zu antworten, sondern anknüpfend an eine für mich schmeichelhafte Aeusserung Spontini's in seinem früheren Briefe *), wurde ich veranlasst, ihn von den bevorstehenden Herrlichkeiten möglichst speciell in Kenntniss zu setzen, damit er über die zwanzig schon angemeldeten Contrabässe alles Andere im Stich liesse. — Der nächste Pariser Brief, als Antwort auf meinen ausführlichen Vorbericht vom 28. April, war datirt den 1. Mai und unterschrieben „*votre servante C. Spontini, comtesse de St. Andrea*“. Sie meldete mir darin, dass ihr Gemahl sich mit dem „Institut“ nach den Tuilleries habe begeben müssen, um dem König L. Philipp zum Geburtstage zu gratuliren; dass er aber, um keinen Augenblick zu verzögern, sie beauftragt habe, das

*) *Monsieur D., bien initié dans ma manière particulière de traiter et de diriger les grandes masses* soll das *Domine salvum fac regem* instrumentiren.

Comité zu bitten, sich von Berlin die geschriebene Partitur der Olympia, „*la seule absolument exacte*“, zu verschaffen, da er aus gestochenen Noten nicht dirigiren könne; gleicherweise von dorthier auch den Volksgesang und den Triumphmarsch. So musste denn also die Gattin nochmals eine bereits abgethane Sache in Anregung bringen; doch konnte weiter keine Rücksicht darauf genommen werden. Wir ersahen aber aus der ganzen Verhandlung, welchen Werth Spontini darauf legte, mit dem von ihm gekränkten Monarchen wieder persönlich zusammenzutreffen, und ich werde in meinem Schlussartikel nochmals darauf zurückkommen. — Am 11. Mai schrieb er selbst an mich und fragte an, ob das Comité auch Einladungen an einige Schriftsteller habe ergehen lassen, „um Europa Rechenschaft von dem Cölner Festival zu geben“. Er bittet eine solche an „*l'excellentissime Mr. Gathy*“ nach Paris zu adressiren, der mit Vergnügen kommen würde, in der sicheren Voraussetzung, „*de trouver là bas un lit et un trou*“. Er selbst kündigt seine Ankunft für den 18. Mai an und wünscht noch an demselben Tage „*si je ne serais pas brisé du voyage*“ eine Probe mit den Solisten am Piano zu machen. Unter demselben Datum erhielt ich vier Stunden später von Madame Spontini einen Brief, worin sie für die von Herrn Commerzienrath D. ihrem Gatten angebotene Wohnung in dessen Hause dankt, weil nicht nur sie, wie immer, den Maun auf Reisen begleiten würde, sondern diesmal auch ihr Bruder Erard nebst Frau, Cousine und zwei Domestiken; dagegen bittet die Familie um Bestellung eines passenden Logis in einem Gasthofe ersten Ranges mit Aussicht auf den schönen Rhein, „*chose à la quelle nous tenons beaucoup*“ und später nochmals „*Mr. Sp. tient absolument à la vue du Rhin*“. Es wurde Alles erfüllt, was gewünscht war: Partitur und Orchesterstimmen aus Berlin verschrieben, der Xenophon aus Paris eingeladen und das Quartier in Cöln bereit gehalten.

So nahten die Festtage heran und Spontini traf pünktlich am

18. Mai bei uns ein. Ich fand ihn sehr verändert und zusammengefallen. Früher wollte ich darauf schwören, dass, wenn er im Civilrock auf der Parade erschienen wäre, alle Gefreiten und Feldwebel militairisch salutirt hätten, weil sie ihn für einen verkleideten General halten mussten. Davon konnte nicht mehr die Rede sein. Haltung und Gang waren gebückt und geknickt, denn die Berliner Catastrophe hatte ihn zu sehr angegriffen; nur das Auge sprühte noch immer Flammen, und der wildeste Paukenschläger wäre verstummt, wenn ihn mitten im rasenden Wirbel ein drohender Blick dieses Auges getroffen hätte. — Da Alles bereits seit Wochen sorgsam einstudirt war, so hatten wir nur eine Soloprobe am Piano und zwei vollständige Ensembleproben mit Orchester angesetzt. Es zeigte sich aber schon in der Probe mit dem Solopersonal (Fräulein Emma Babnigg, jetzt Frau Dr. Mampe in Wien — Fräulein Sophie Schloss, jetzt Wittwe Guhrau in Hamburg — Herr Ernst Koch, Fürstl. Sondersh. Kammersänger und Gesanglehrer in Köln — Kaufmann Michel Dumont Fier † — Herr Thelen, später Hofopernsänger in Braunschweig †), dass Spontini schwerlich noch im Stande sein würde, ein Total von 786 Personen (Chor 622, Orchester 164, darunter 64 Geiger, 24 Violoncellisten und 20 Contrabassisten) als Dirigent zusammenzuhalten. Er mochte zwar noch von der Reise angestrengt sein; aber dass er sich in seiner eigenen Partitur nicht mehr zurecht finden konnte, machte auf mich, der ihn in seiner Blüthenzeit gekannt, einen recht wehmüthigen Eindruck. Am sichersten bewegte er sich auf dem Terrain, wenn er den Mitwirkenden ihre darzustellenden Charaktere exponirte; dann war er noch immer wie früher (und wie es jeder tüchtige Operndirigent sein müsste) dramatischer Vorleser und Sänger, der zugleich die Kunst der Mimik besass und sich nicht genirte, sie gehörigen Orts anzuwenden. Die eben aus dem Pariser Conservatoire zurückgekehrte Babnigg, in de-

ren Adern Theaterblut floss, fand es daher ganz natürlich, als Spontini ihr begreiflich machte, dass Aménais-Olympia ein kindlich-schüchternes Wesen sei, die einer so königlichen Erscheinung wie Statira gegenüber kaum zu athmen wage; dazu stellte er den General-Musikdirector bei Seite, machte sich ganz klein, und das Köpfchen seitwärts gedreht, sagte er mit der Miene jungfräulichster Unschuld im gebrochenen Deutsch: Ich bin ja so ein arme Kind, ich weiss ja nicht, wer mein Mutt ist u. s. w. Aber Sophie Schloss, die mit ihrer wunderbar schönen Stimme und Gesangkunst doch immer wieder in den kälteren Oratorienstyl zu verfallen drohte, sie fuhr entsetzt empor, als er sich ihr gegenüber riesenhaft auszu-dehnen suchte und die Augen weit aufriss, „denn Sie sein die Frau von dem gross *Alexandre*, und jetzt sein Sie dem Mörd auf die Spur und verfluch den *Cassandre*, weil Er is gewees der Mörd.“ Mit den Männern gab's nicht viel zu verhandeln; Ernst Koch, früher schon auf dem Theater heimisch, hielt sich daher freier im Vortrag, als die beiden Kammersängerinnen; der treffliche Michael Dümont hätte jeden Augenblick mit Erfolg die Bühne betreten können, und Thelen brachte zum Hierophanten nicht bloss die mächtige Stimme, sondern auch ein für Spontini selbst im Concert wohlthuendes Längenmaass mit. Nach dieser ersten, nur zweistündigen Probe war aber der damals 63jährige Mann so erschöpft, dass wir ihn vom Orchester (die kleine Versammlung hatte auf dem Gürzenich stattgefunden) herabführen mussten in den Saal, wo er sich an der Seite seiner lebenswürdigen, um ihn zärtlich besorgten Gemahlin erst lange Zeit erholte, ehe er den Rückweg antreten konnte. Für die nächste grosse Probe hatte mich Spontini gebeten, eine halbe Stunde vorher mit ihm auf der Orchester-Estrade das Dirigentenpult zu „*examiner*“. Es stellte sich denn heraus, dass keines von allen vorrätigen Pulten seinen Ansprüchen genügte; Bauart, Format, Ständer, Schieber, Be-

lenchtungsapparat — alles an solcher Holzmaschine Erdenkliche sollte geändert werden, eben so der Tritt u. s. w. Natürlich notirte der mit uns anwesende Herr H. als Mitglied der betreffenden Abtheilung des Comités alle diese Wünsche, um sie möglichst rasch realisiren zu lassen. Aber die Sache unterblieb. Denn nachdem Spontini dem gesammten Personal vorgestellt und von demselben mit Jubelruf empfangen worden, und nachdem er die Ouverture, welche zu seiner grossen Zufriedenheit gespielt war, dirigirt hatte... trat er vom Pult zurück, übergab mir den Tactstock und erklärte, dass ihn voraussichtlich seine Kräfte bei fortgesetzter Leitung so zahlreichen Personals verlassen würden; er fügte noch einige freundliche Bemerkungen über seinen Nachfolger hinzu und nahm dann Platz zwischen den beiden Solosängerinnen. Diese Position hielt er auch während der Aufführung inne, und verliess sie nur nach jeder mit enthusiastischem Beifall aufgenommenen Nummer, um durch Verbeugungen dem Publikum seinen Dank auszudrücken. Der immense Erfolg, den sein Meisterwerk bei dieser Gelegenheit fand, hatte ihn sichtlich gehoben und gestärkt; und wenn er auch weibisch zaghaft und zitternd — zum grossen Gaudium Onslow's — im Nachensass, als wir nach überstandnem Fest auf einer Lustparthie in Rolandseck den Rhein befuhren, so machte er doch mit vielem Behagen alle für die hohen Gäste arrangirten Vergnügungen mit, und verstieg sich im Schloss Brühl sogar zu einer halb humoristischen Tischrede. — Beim Abschied übergab er mir vier Exemplare der ihm zu Ehren bei Gelegenheit des Hallenser Musikfestes (1829) geprägten und mit seinem Brustbilde geschmückten Medaille, und zwar „*celle qui est distincte*“ (galvanisch vergoldet) für mich, und die drei andern „*au nom de son amitié, de sa gratitude et de sa confraternité*“ für die Directoren des Festivals, für die musikalische Gesellschaft (in welcher die Orchester-Vorproben stattgefunden hatten) und für

die Liedertafel, welche ihn zu ihrem Ehrenmitglied ernannt hatte. Das hiezu gehörige Schreiben begann mit den Worten „O Vous, très *Kapelmester de la très fameuse historique ville de Cologne*“, ergoss sich dann sin Lobeerhebungen über Leitung und Gesamtleistung, und schloss „Leben sie wohl, alle meine Herren und vergessen sie nie Ihr gehorsamer, herzlicher und *tout devoué* Spontini.“

V.

Als ich im Herbst 1849 an Nicolai's Stelle nach Berlin berufen worden war, setzte ich Spontini davon in Kenntniss. Sein von *chateau de la Muette* datirtes Antwortschreiben war unterzeichnet: *Spontini comte de Sant' Andrea, directeur général de la musique, et premier maître de chapelle de Sa Majesté le Roi de Prusse*. Es ist das letzte Lebenszeichen, welches ich von ihm erhalten habe. Bald darauf reiste er bei immer zunehmender Taubheit nach dem wärmeren Klima Italiens, und starb dort in der Nähe seiner Vaterstadt Jesi, am 14. Januar 1851. — Der Gram über das erfahrene Leid hatte ihn frühzeitiger geschwächt, als es sonst bei einer so kräftigen Constitution der Fall gewesen wäre. Denn wenn es für jeden Künstler nicht anders als schmerzhaft sein kann, eine ehrenvolle Stellung unverschuldet einzubüssen, um wie viel drückender muss der Verlust auf demjenigen lasten, welcher sich nicht verhehlen darf, ihn durch eigene Schuld herbeigeführt zu haben! und doch möchte ich nicht ohne Weiteres Spontini verdammt sehen. Der erste Grund zu all' den jahrelangen versteckten wie offenen Differenzen zwischen ihm und seinem Vorgesetzten war gelegt, als man 1820 das Königliche Theater in Berlin mit einem Generalmusikdirector beschenkte, der in Allem, was sich auf das Musikalische des Theaters

bezog, unumschränkte Herrschaft ausüben sollte*). Eine dadurch beabsichtigte „einheitliche Leitung“ der Opernangelegenheiten musste *eo ipso* zu ewigen Häkeleien zwischen dem General-Intendanten und dem Generalmusikdirector Veranlassung geben, um so mehr, wenn Letzterer einen so stolzen herrschsüchtigen Charakter besass wie Spontini. Aber dieser stolze, herrschsüchtige Mann — und das ist der zweite Milderungsgrund seines Vergehens — war niemals selbstständig. Er liess sich leiten, oft, und zum Guten, durch die lebenswürdige kluge Frau Spontini — öfters aber noch, und zum Schlimmen, durch Hausfreunde und *appendices*, in deren Auswahl er nicht vorsichtig genng war. Nun kam noch dazu seine und seiner Frauen Unkenntniss der deutschen Sprache; und so geschah es denn, dass er sich 1841 zu der unheilvollen Erklärung in der Zeitung für die elegante Welt hinreissen liess, „wenn in dem vorliegenden Streite zwischen dem Intendanten und zwischen ihm die Entscheidung zu seinem (Spontini's) Nachtheil ausfallen sollte, so wäre dadurch die Unterschrift und das geheiligte Wort zweier Preussischer Könige compromittirt.“ In Folge des hierüber entstandenen öffentlichen Skandals musste Spontini seine Stellung quittiren. Friedrich Wilhelm aber rächte sich wahrhaft Königlich; denn der schuldige Generalmusikdirector vertauschte nur seinen Wohnort, blieb übrigens im Besitz aller contractlichen Benefizien, und wurde noch durch huldvolle Kabinetsschreiben und neue Ordensverleihungen ausgezeichnet. Aber gerade das war für ihn der Todesstoss; eine ungnädige Entlassung würde seinen Trotz hervorgerufen und ihn selbst in Spannkraft erhalten haben — diese grossmüthige Behandlung hingegen erweckte und hielt in ihm wach das Gefühl der Reue, welches ihn auch nicht wieder verliess. Wie heftige An-

*) Diese Worte habe ich absichtlich aus dem Berliner Tonkünstler-Lexikon von Ledebur entnommen.

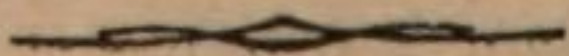
strengungen Spontini machte, um nochmals mit seinem Königlichen Herrn in persönliche Berührung zu kommen, habe ich bereits erzählt; aber zum Beweis, mit welchen Empfindungen er auch gelegentlich dieses grossmüthigen Fürsten gedachte, citire ich noch aus seinem Dankschreiben an mich (Köln, 25. Mai 1847) jene Stelle, die sich auf die Hallenser Medaille bezieht, mit welcher damals für ihn das Doctordiplom verbunden wurde: *le glorieux diplôme — au nom révéré du bon Roi — de docteur en musique, à l'occasion du très éclatant festival, consacré à la célébration de ce grand monarque adoré.* Und in seinem letzten Briefe an mich (12. October 1849) bittet er, dass ich sein „oeuvre“ *Domine salvum fac regem* in Berlin aufführen möchte, wo möglich *en présence de Sa Majesté le Roi, en l'honneur du quel je l'ai composée dans toute l'expansion de mon âme.* So hat Spontini deun im Innern gebüsst und gesühnt, was er einst im jähren Eifer verbrochen.

Am 15. October 1851 (dem Todesjahr des Meisters) wurde mir endlich ein lang gehegter Wunsch erfüllt; ich hatte die Freude, sein grösstes Werk, die Oper „Olympia“ *), neu einstudirt am Berliner Hoftheater, in einer vortrefflichen Darstellung leiten zu können. Die kunstverständige Wittwe des Componisten, welche von Paris herübergekommen war, erschöpfte sich in Lobeserhebungen gegen alle Mitwirkenden, die Damen Köster und Wagner, die Herren Pfister, Salomon und Zschiesche. Mir aber hatte sie eine besondere Ueerraschung bereitet, welche ohne ihr Zuthun noch überraschender wurde; und mit der Erzählung dieses Vorfalls will ich die vorliegenden Skizzen beschliessen. Nämlich: am 25. April 1858 (am Sonntag Jubilate) wurde ich durch einen Besuch des Herrn Kammergerichtsrath Gottheimer erfreut, welcher sich mir als Erbschafts-Regulator

*) „Olympia“ war am 14. Mai 1821 in Berlin zum ersten Mal, und seit dem 22. Juni 1834 nicht wieder gegeben worden.

des 1857 verstorbenen Commerzienrath Ezechiel präsentirte. Als solcher hatte er den Mobiliarnachlass zur Versteigerung gebracht, und eben als ein Mahagoni-Sekretair dem Meistbietenden zugeschlagen werden sollte, entdeckte man in demselben eine verborgene Schieblade, in welcher sich eine grössere Papierrolle befand, versiegelt mit dem Gräflich Andrea'schen Wappen und von der Hand der Madame Spontini versehen mit der Aufschrift: *monsieur Henri Dorn à Berlin*. Herr Gottheimer übergab mir als dem rechtmässigen Eigenthümer diese Rolle; ich öffnete sie und fand darin den Tactstock Spontini's, welchen, wie es sich erst später herausstellte — Madame Spontini von Paris aus, gleich nach ihrer Rückkehr 1851, dem Commerzienrath Ezechiel für mich zugeschickt hatte. Dieser aber, ein enthusiastischer Verehrer Spontini's und in früherer Zeit dessen Hausfreund und *chargé d'affaires*, hatte sich von dem theuren Andenken nicht trennen wollen; so erhielt ich die für „Olympia“ zgedachte Belohnung sieben Jahre später. Am 23. October 1861 dirigirte ich zum ersten Male die neu einstudirte „Nurmahal“*), und bei dieser Veranlassung und in Gegenwart der abermals anwesenden Mad. Spontini benutzte ich ihr zu Ehren die *battuta* des verstorbenen Gatten zur Tactirung der Ouverture. Weiter hätten, wie ich es vorher gewusst, meine Kräfte nicht ausgereicht; denn der lange, dicke und wuchtige Ebenholzstock, dessen plumper Griff und Spitze von massivem Elfenbein ist, musste den Arm eines jeden, daran nicht Gewöhnten nach den ersten Schwingungen ermüden. Man darf um die Rüstung des Achill streiten, ohne sie im Kampf anlegen zu können!

*) „Nurmahal“ war am 27. Mai 1822 in Berlin zum ersten Mal, und seit dem 4. Mai 1837 nicht wieder gegeben worden.



THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

OF THE

Verlag von **B. BEHR's** Buchhandlung (**E. BOCK.**)
Berlin. 27. Unter den Linden.

Lustspiele

(Neue Folge)

von

Gustav zu Puttlik.

3 Bände. 8. elegant geheftet 3 Thlr. 15 Sgr.

Inhalt:

- Band I.** Um die Krone, Lustspiel in 5 Aufzügen.
Das Schwerdt des Damocles. Schwank in 1 Akt.
Die Zeichen der Liebe. Lustspiel in 1 Akt.
- Band II.** Spielt nicht mit dem Feuer. Lustspiel in 3 Aufzügen.
Brandenburgische Eroberungen. Lustspiel in 1 Akt.
Ueber's Meer. Lustspiel in 1 Akt.
- Band III.** Unerträglich. Lustspiel in 1 Akt.
Der gestiefelte Kater. Weihnachtsmärchen in 1 Aufzuge.
Zwei Tassen. Lustspiel in 1 Aufzug.
Die alte Schachtel. Lustspiel in 1 Aufzug.
Die Schlacht bei Mollwitz. Histor. Genrebild in 1 Akt.

A. von Winterfeld:

Humoristische Soldaten-Novellen.

für Sopha und Wachstube.

13 Bändchen. Eleg. geheftet à 15 Sgr.

Ein Spazierritt nach Jütland.

Campagne-Bilder.

Mit dem Motto: Aus dem Soldaten kann Alles werden,
Denn Krieg ist jetzt die Lösung auf Erden.

Eleg. geh. 15 Sgr.

Die Abenteuer des Lieutenant Puhlmann.

Soldaten-Humoreske.

Eleg. geh 24 Sgr.

Humoristischer und praktischer Reisebegleiter.

nach

England, Schottland und Irland.

Eleg. geh. 24 Sgr.

Nachhall der Garnison-Geschichten.

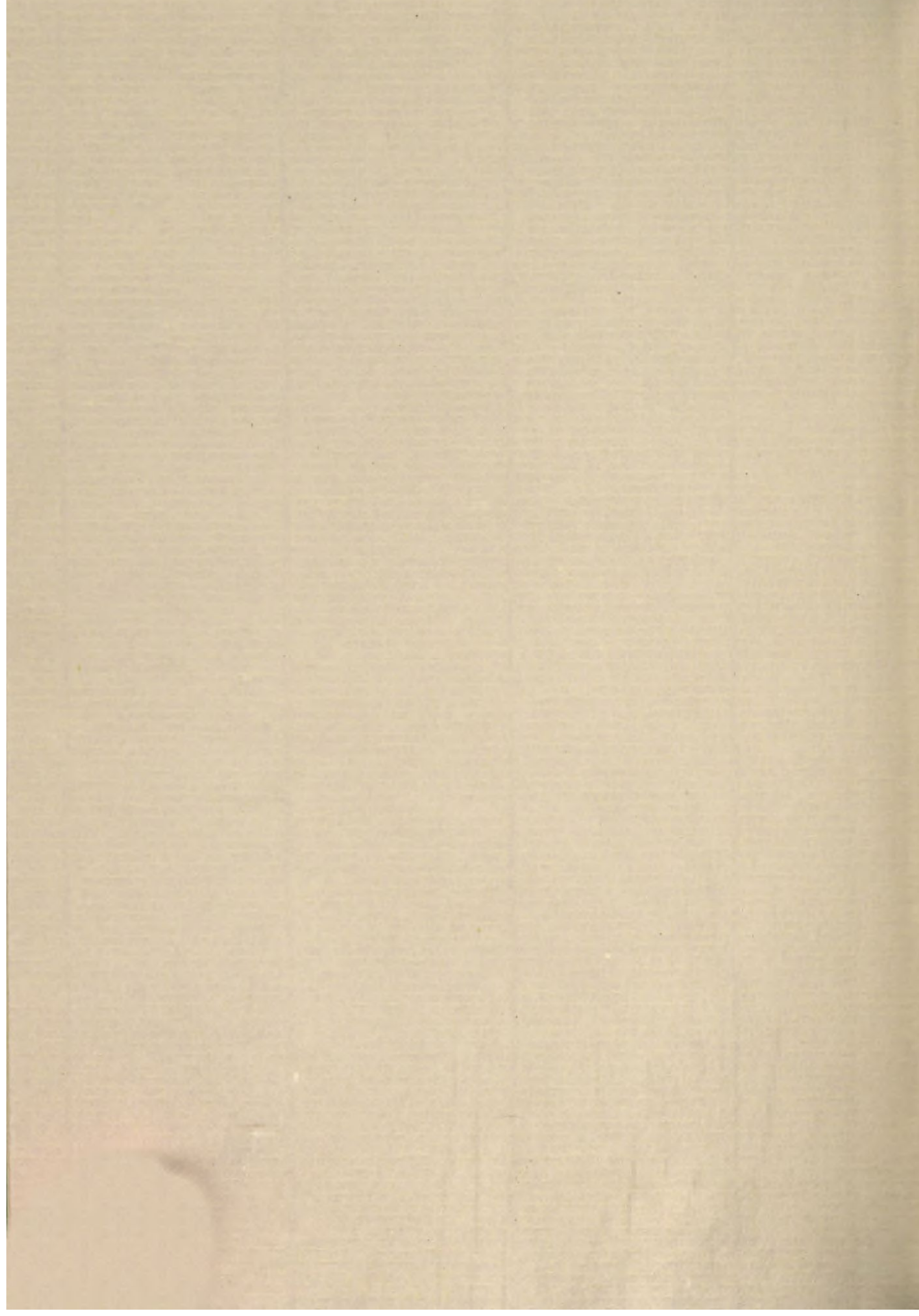
(Vergessenes und Verlegtes.)

Geh. 15 Sgr.

Dichtungen von C. (König von Schweden.)

Aus dem Schwedischen übersetzt.

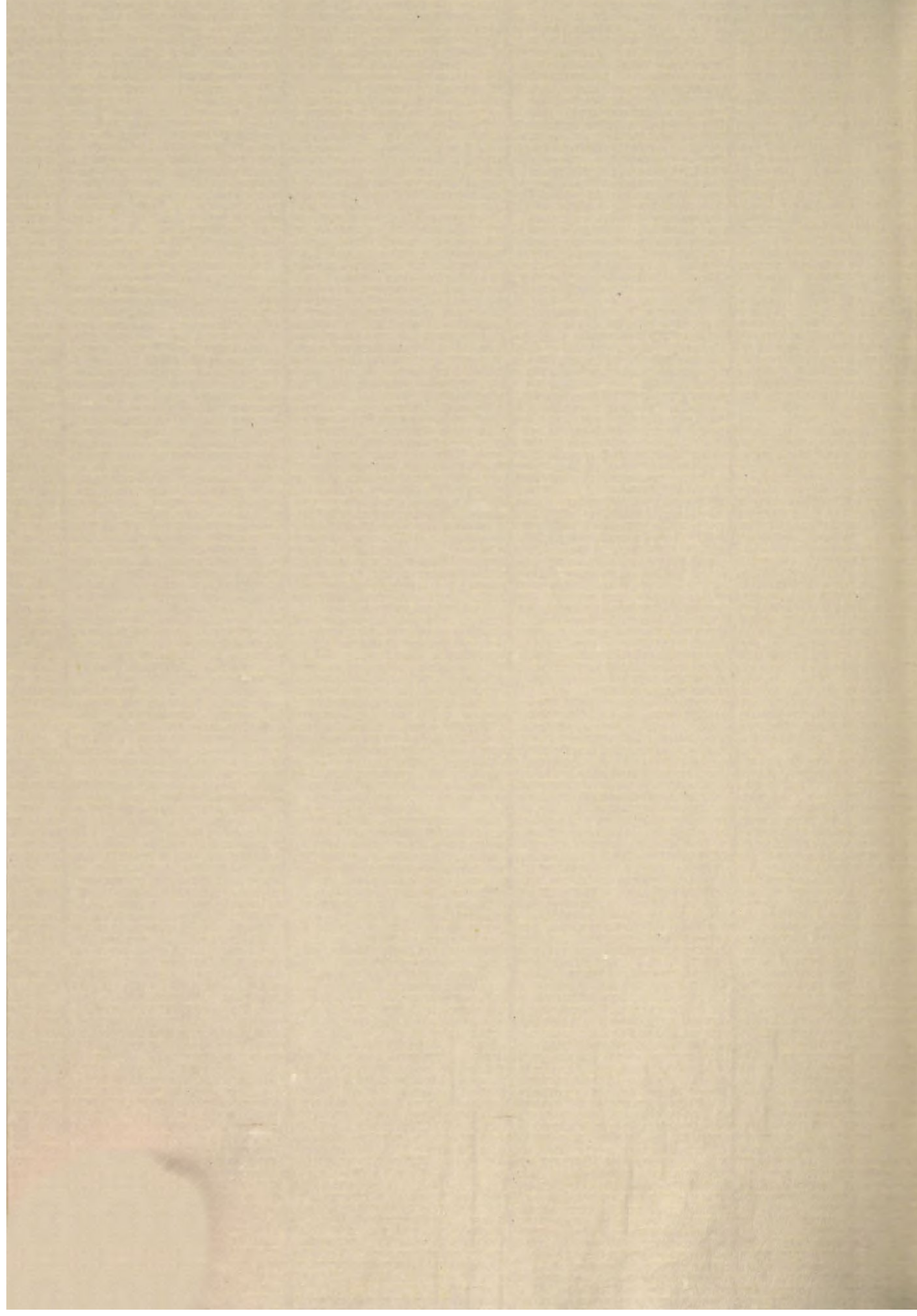
Eleg. cart. 20 Sgr.





. 1996

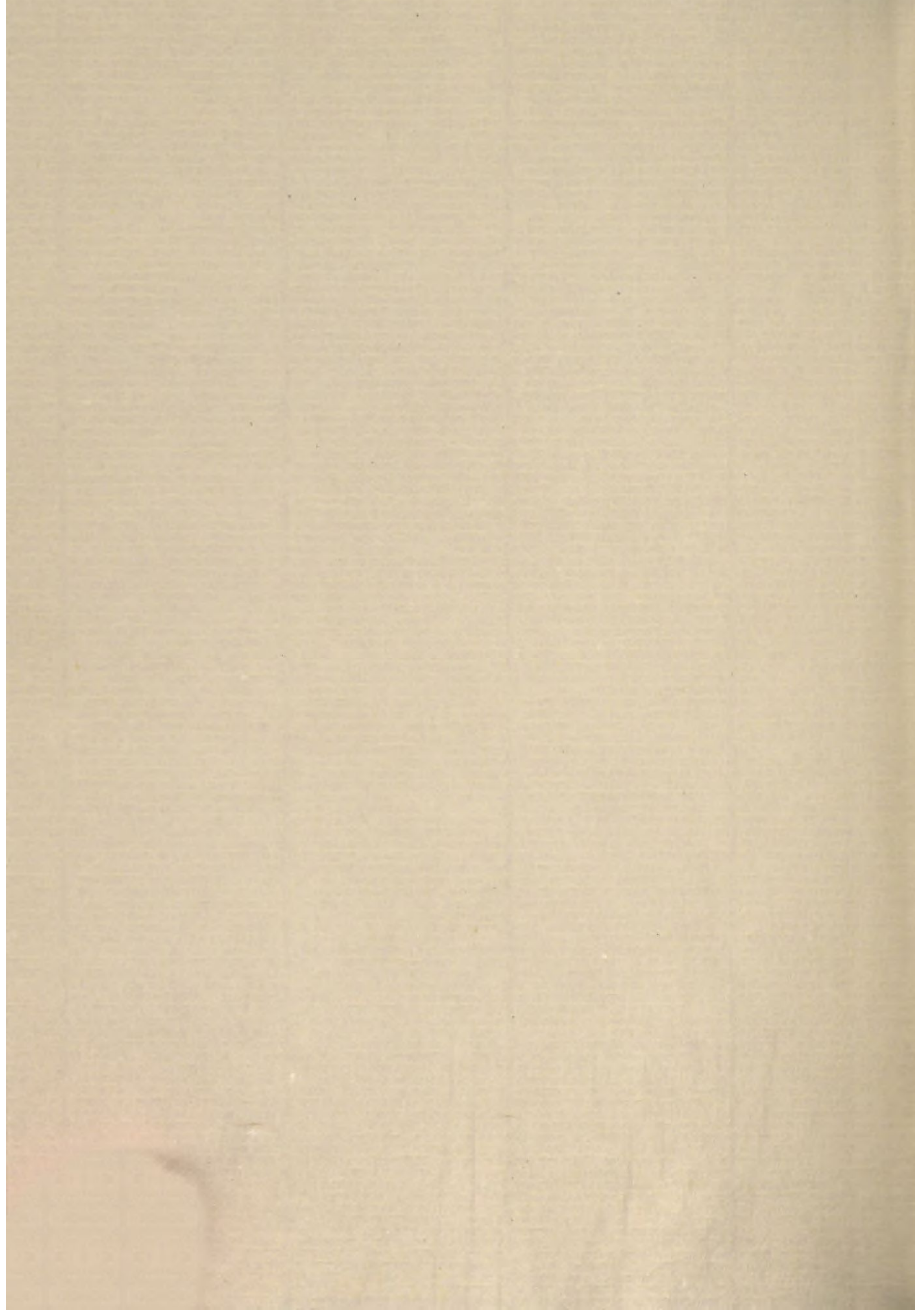
Buchbinderei
H. Pantel
85376 Massenh
Tel.: 08165/80





. 1996

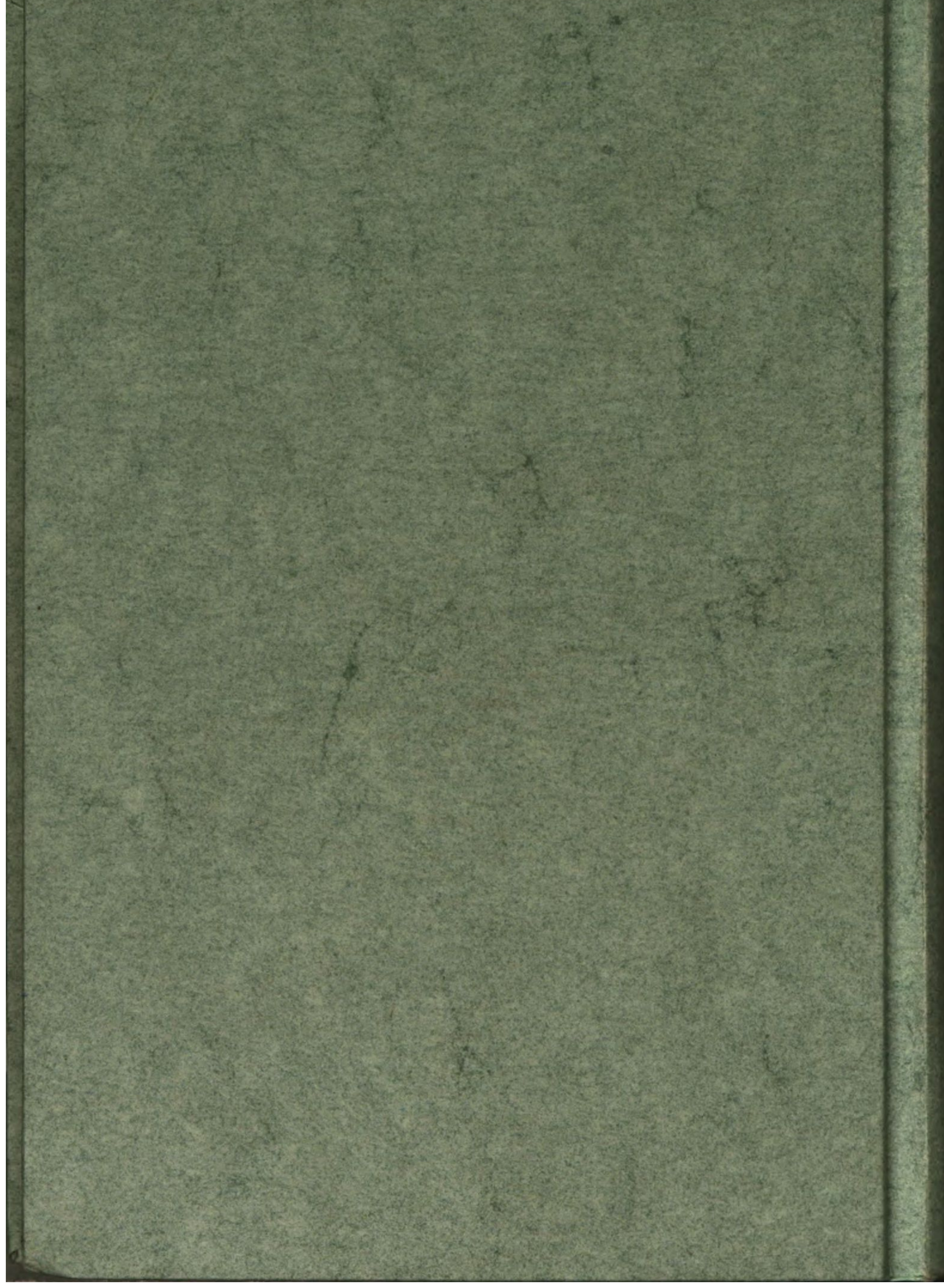
Buchbinderei
H. Pantel
85376 Massenhausen
Tel.: 08165/80





. 1996

Buchbinderei
H. Pantele
85376 Massenhausen
Tel.: 08165/80



Dorn, Heinrich Ludwig Egmont

Aus meinem Leben

Bd.: 1

Berlin 1870

Mus.th. 4675-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600079-7